PERICLE PERALI

ORVIETO

NOTE STORICHE DI TOPOGRAFIA

NOTE STORICHE D'ARTE, DALLE ORIGINI AL 1800.

ORVIETO - MARSILIO MARSILI - EDITORE - MCMXIX

PROPRIETÀ LETTERARIA

PREFAZIONE

Questo libro, commessomi nel 1906 dall'editore Marsilio Marsili, fu incominciato a scrivere ed a stampare nel 1907 con criteri e programma diversi da quelli che — dopo dodici anni — lo hanno condotto alla luce.

Brevi e sommarie notizie storiche della topografia, dell'arte e della vita orvietana dovevano precedere le descrizioni critiche dei varî monumenti nostri.

La necessità d'un accurato lavorio di controllo e di ricostruzione sui materiali già editi da altri studiosi, l'indispensabile coordinazione delle notizie già accertate con le nuove notizie, ch'io riuscivo a mettere in rilievo, e coi molti documenti sconosciuti, ch'io andavo trovando ed esaminando, trasformarono il piano del libro.

Ne ampliarono la parte generale ed introduttiva, pur lasciandola nella forma scheletrica e schematica di semplici note storiche, e mi costrinsero a rinunciare alla seconda parte, descrittiva ed illustrativa.

Presa la nuova via, mi s'imponeva il dovere d'esporre sistematicamente anche la storia degli scavi di antichità e dei restauri ai nostri monumenti medioevali, scavi e restauri che, dal principio del secolo XIX ad oggi, assorbirono quasi del tutto la potenzialità e l'attività artistica d'Orvieto.

Disposi di rimandare ad un volume successivo questa parte del lavoro, che merita un'adeguata ampiezza di svolgimento.

Intanto, a supplire la seconda parte del primitivo programma, ho compilato un minuzioso indice topografico, attraverso al quale il lettore può facilmente ricostruire l'individualità dei singoli monumenti.

Mi si vorrà far colpa di non aver riferite o almeno citate le fonti documentali. Ma è già molto che il mio coraggioso editore — cui rimarrà sempre il merito d'aver per il primo pubblicato in Orvieto, a suo conto e coi propri mezzi tipografici, un'ampia e critica illustrazione della città — m'abbia concesso di far opera da studioso e non da divulgatore.

I materiali documentali che ho raccolti, e che avrebbero almeno quintuplicato il volume, non andranno dispersi, e verranno in seguito pubblicati anch'essi.

Il libro, così com'è, lo credo sufficiente a dare una qualche nozione organica della topografia, della vita e dell'arte nostra, e può fornire a qualche futuro studioso la traccia di più estese e migliori trattazioni.

Il lungo periodo di tempo interceduto fra la stampa dei primi e degli ultimi fogli, e le varie vicende che ne hanno accompagnata l'impressione, han fatto crescere le pagine delle correzioni e delle aggiunte. Voglia scusarmene il lettore.

* * *

Anche coloro che avessero già qualche notizia delle cose orvietane troveranno delle novità in questo libro, sebbene le mie precedenti pubblicazioni, le mie relazioni a varî Congressi della Regia Dep. Umbra di Storia Patria, le mie private lezioni d'arte orvietana e le venti conferenze da me tenute in città per la « Pro Cultura », negli anni 1913, 1914 e 1915, sul Duomo, sui palazzi più

notevoli e sulla Rocca, abbiano dato modo ad altri di giovarsi di alcuni dei risultati de' miei studî.

Comunque, c'era tanto da riesaminare e da rinnovare, che il libro riuscirà tutt'altro che inutile.

Vi sono accenni all'epoca etrusca assai differenti da quelli comunemente conosciuti, perchè io, contro l'opinione corrente, dimostrai che non una inesistente Vulsinii Veteres *qui era da identificare, ma il* Fano di Voltumna, *mercato centrale e sede della lega nazionale d'Etruria. — Vi sono nuovi elementi per lo studio dell'etimologia del nome di Orvieto, ch'è di origine etrusca e non latina — notizie sui culti e sui templi etruschi e romani della città — notizie sulle prime traccie del cristianesimo presso di noi — nuove indagini sulle origini bolsenesi della diocesi orvietana — schiarimenti sulle divisioni topografiche della città e de' borghi, ora perduti — notizie dell'acquedotto medioevale e delle sue fontane, finora o sconosciute o mal note.*

E, giù giù: nuove argomentazioni sul nostro stile romanico — sull'introduzione del gotico — sulle contese che accompagnarono le origini del Duomo — sul Vescovo che lo fondò, e, trasferito a Firenze, fondò anche la cattedrale fiorentina — sull'architetto orvietano, finora ignoto, Giovanni d'Uguiccione, che io per il primo riconobbi nei documenti nostri, e successe a fra Benvegnate e precedette il Maitani nella costruzione del Duomo — sul più antico progetto a colori che il Maitani diede per la facciata — sul concetto tricuspidale di questa, non dovuto al Maitani, ma preesistente a' suoi disegni — sugli encausti che ne colorivano i bassorilievi.

Le ceramiche medioevali orvietane, le dovizie delle arti minori, fino ad oggi di solito trascurate dagli studiosi, qui hanno opportuna illustrazione; come anche vi si fa cenno dei materiali da costruzione e della tecnica muraria dei varî periodi, rispondendo a quesiti, che il più delle volte gli storici dell'arte lasciano insoluti o non pongono affatto.

Del nostro tisicuccio e tardo Rinascimento, de' lavori del Signorelli nella Cappella Nuova, delle opere toscaneggianti d'Antonio da Sangallo il Giovane, di Simone Mosca e di Raffaello da Montelupo, delle numerosissime opere architettoniche e scultoriche del nostro incomparabile Ippolito Scalza, che nessuno aveva mai seriamente esaminate, ho fatto studio speciale ed accurato, giungendo a conclusioni finora neppure intraviste.

Del nostro mal conosciuto seicento e del settecento ignoto del tutto ho messo in luce le più notevoli caratteristiche, ed ho dato ampio sviluppo alle notizie sulle prime memorie erudite, compilate in quei secoli intorno al Duomo ed alla città.

20 Giugno 1919.

PERICLE PERALI

Non debbo dimenticare di esprimere la mia gratitudine a quanti mi hanno facilitato il lavoro, in special modo all'Archivista Comunale D. Alceste Moretti, che, in alcune circostanze, mi ha coadiuvato nella ricerca e nella trascrizione dei documenti, al Cav. Uff. Domenico Tordi, che mi ha fornito cortesi comunicazioni d'alcuni cimeli orvietani della sua ricca raccolta, al Cav. Uff. Avv. Mario Gaddi ed al Sig. Mario Majoli, che mi autorizzarono a far ricerche nei loro archivi privati.

INDICE

PREFAZIONE . . . . . Pag. V
INDICE DELLE MATERIE . . . . . » IX

La posizione geografica e la costituzione geologica . . . . . » 1

Note storiche di topografia orvietana

Le rupi . . . . . Pag. 7
Gl' ingressi della città . . . . . » 9
La città nell'epoca etrusca . . . . . » 12
La città nell'epoca romana e nella barbarica . . . . . » 13
La città dall'epoca del libero comune ad oggi . . . . . » 19

Note storiche d'arte orvietana

Le origini . . . . . Pag. 33
L'arte etrusca . . . . . » ivi
L'arte romana . . . . . » 45
L'arte barbarica e l'arte romanica . . . . . » 50
I primordi dell'arte gotica . . . . . » 58
L'origine del Duomo e il contrasto tra il vecchio e il nuovo stile » 71
Il pieno fiore dell'arte gotica . . . . . » 85
La decadenza della città e i primordi del Rinascimento . . . » 120
Luca Signorelli . . . . . » 141
Gli albori del Cinquecento . . . . . » 157
Antonio da Sangallo il Giovane, Simone Mosca e Raffaello da Montelupo nel Cinquecento Orvietano . . . . . » 166
Ippolito Scalza e i suoi tempi . . . . . » 204
Il Seicento, il Settecento e le prime illustrazioni erudite del Duomo e della città . . . . . » 237
Correzioni ed aggiunte . . . . . » 289

INDICE TOPOGRAFICO . . . . . » 297
PUBBLICAZIONI DELLO STESSO AUTORE. . . . . » 305

INDICE DELLE MATERIE

Architettura, pagine: 39-43, 45-55, 58-64, 76-91, 123-131, 157-161, 167-190, 207-224, 255-260, 266-273.

Arti minori, pagg.: 37-38, 45, 68-71, 113-119, 140-141, 165-166, 202-204, 263, 264, 265-266, 284-288.

Notizie di storia civile e religiosa, pagg.: 5, 12-22, 24, 26, 32, 33-34, 44, 45, 48, 55, 57, 58-60, 63, 67, 70, 71-75, 102, 110, 112, 118, 119, 120-123, 127, 128, 129-130, 140, 155-157, 158, 166-168, 170, 174-175, 177, 180, 185-186, 199, 204-207, 236-255, 260-266, 287.

Pitture e mosaici, pagg.: 11, 21, 26, 41, 44, 49, 55, 57-58, 61, 65-66, 67-68, 72, 96-113, 133-140, 141-157, 161-165, 178-179, 195-202, 217, 219, 220, 249, 278-284.

Sculture, pagg.: 34-36, 45, 46, 50, 56-57, 65-67, 77-79, 91-96, 131-133, 160, 161, 190-195, 224-236, 273-277.

Stucchi, pagg.: 126, 131, 189-190, 213, 215, 219, 257, 267, 268, 269, 276.

Tecnica muraria e materiali da costruzione, pagg.: 8-9, 39-40, 42, 55, 56, 65, 91, 131, 159, 161, 182, 187, 188-189.

Topografia, pagg.: 1-32.

ORVIETO

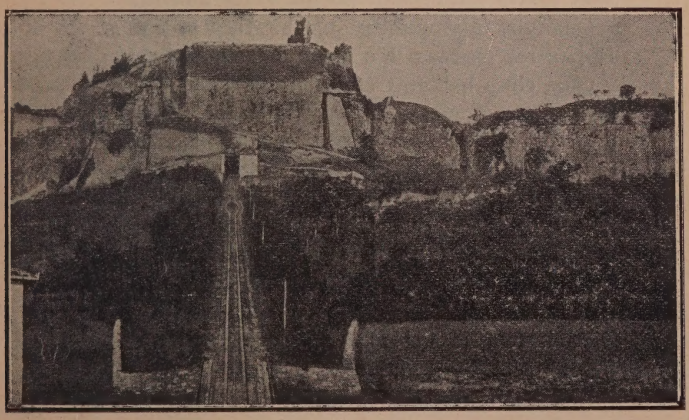
La posizione geografica e la costituzione geologica.

Haec ea sublimis fundata in vertice saxi
Urbsvetus. »

(**Monaldeschi** - *Comentari Historici*. Venezia 1583, p. 14 - Versi d'ignoto poeta).

ORVIETO, capoluogo di circondario nella provincia dell'Umbria, ha la sua stazione ferroviaria sulla direttissima Roma-Firenze a 125 km. da Roma a 191 km. da Firenze.

Dalla stazione si vede soltanto una rupe ampia e giallastra che tutt' intorno a picco incorona il culmine d'una collina e che a sinistra, dov'è più alta, è cinta e rafforzata dai bastioni d' una antica fortezza.



La funicolare Bracci e la galleria sotto i bastioni della Rocca (*Est*).

La *Funicolare Bracci* rende agevole il salire in città. Percorrendo il declivio del colle, attraversando con una galleria la rupe

sotto i bastioni della Rocca, in sette minuti porta dalla stazione al ripiano del masso, all'estremo limite orientale dell'abitato.

* * *

« La Città d'Urbivieto è alta e strana. »
(**Fazio Degli Uberti** - *Il Dittamondo*, Lib. III, Cap. X).

Caratteristici sono il sito di Orvieto e la città; un ignoto poeta orvietano, *Mastro Mechoro,* vissuto forse nella prima metà del sec. XIII avanti alla costruzione dell'acquedotto, li descriveva così:

. . . . . Saxum per nubila cœli
Surgit, et in rupe cornua mira gerit.
Valles adest istum præcingens undique saxum,
Quæ fructus grata fertilitate refert;
Pullulat arboribus, splendescit gramine campi,
Et rivi Vallem rore salubri rigant:
Per vallem fluvius lascivis labitur undis,
In cuius sanus piscis abundat aqua:
Excelsi montes percingunt undique Vallem,
Cultori terræ pabula grata ferunt;
In saxo mille cisternas adfore credas:
A pedibus saxi viva fluentia fluunt,
Sunt fontes claræ, sunt pocula grata bibenti,
Quæ vir, quæ mulier, quæ bibit aptus equus.
Hic turres magnas, hic magna Palatia cernes,
Quæ cives habitant nobilitate sua;
Sed non sunt muri, satis est munimine saxi.
. . . . . .
O quam formosos . . . producit illa viros,
Et sat formosas procreat terra puellas;
Ancillas vidi, quas Dominas esse putavi,
In tantum forma pulchra venustat eas;
. . . . . .
Si cernis duas Reginas esse putabis,
Tam bene, tam docte, tam sapienter eunt.
Hic cerneres quicquid tibi gaudia prestat amoris,
Nascitur hic visu luxuriosus amor.
. . . . . .

Sorge un masso del ciel verso le nubi
e mirabili cime ha su la rupe.
Una vallata c' è che gira il sasso,

la qual con gran fertilità dà frutti,
d'alberi adorna e di messi splendente.
E ruscelli la bagnano d'umori
salubri, e il fiume con onde lascive
ampio e ricco di pesce vi si stende.
Eccelsi monti la chiudono intorno
dov'ha l'agricoltor pascoli aperti.
Nel sasso, credi, son mille cisterne;
e de la rupe al pie' corron le fonti,
limpide tutte e deliziose a bere
per gli uomini e per gli agili cavalli.
Vedrai quassù grandi torri, vedrai
grandi palazzi, dove i cittadini
hanno dimora nobile e superba;
pur mura non vi son: buona difesa
è la saldezza natural del sasso.

. . . . . .

Oh che robusti giovani produce!
Oh come genera vaghe fanciulle!
Io vidi ancelle che parean signore,
tant'erano aggraziate di bellezza.

. . . . . .

Se le vedessi a coppia, due regine
le crederesti, tanto bene, tanto
posatamente camminano e gravi.
E qui d'amore tutti i godimenti
conosceresti, chè solo alla vista
nasce nel petto furente l'amore.

. . . . . .

Il masso orvietano, le cui lodi ha detto ampiamente il nostro poeta, è a 0° e 20' di longitudine Ovest (meridiano di Roma) ed a 42° e 42' di latitudine e, con un'ampiezza di Decam.q. 8657,53, s'aderge a m. 325 (massimo) dal livello del mare sulla cima d'un colle tutto ricco di vigne e di uliveti, ma, contrariamente a quello che cantò il nostro poeta, assai povero di acque.

Poche e magre sorgenti sgorgano adesso sotto la rupe, male alimentate dai rifiuti dell'acquedotto cittadino e dalle scarse infiltrazioni degli orti, che sul ripiano del masso tengono ora in gran parte miseramente il luogo d'innumerevoli case-torri e palazzi, dove vissero nei secoli delle lotte intestine molte delle nostre irrequiete casate nobili e borghesi.

Forse un tempo però, fenomeno geologicamente stranissimo, alle radici del nostro masso, erto sulla cima del colle isolato in una grande vallata, sgorgavano fonti numerose ed abbondanti, delle quali abbiamo accenni nei documenti e negli storici del XVI secolo, oltre che nei versi del nostro poeta. Alcune si sono prosciugate in questi ultimi tempi; quelle vive tuttora sembra si debbano quasi tutte attribuire alle infiltrazioni del masso.

***

Intorno al colle s'apre una vallata assai feconda di grano e canape. È di forma oblunga; ha la direzione Nord-Ovest Sud-Est, ed in questo senso è percorsa dal *Paglia*, un fiumiciattolo nato nei monti di Castellazzara, povero sempre di acque e che pur sempre va ricoprendo generosamente di ciottoli e di arena un larghissimo estuario con danno e pericolo continuo dei vicini campi coltivati.

A 4 km. a Nord-Est della città, presso la ferrovia, i ruderi del *Ponte de Mastro Janne* fatto ricostrurre e ribattezzato *Ponte Giulio* da Giulio II nel 1506 e abbandonato dal Paglia fin dal 1546, fanno fede dell'assoluto dominio che ha il fiume su tutta la pianura.

La vallata è cinta intorno da colli e rilievi di varia natura.

A Nord-Est colline cretacee nude ed impervie, dietro le quali scorre il *Chiani*, che, nato dai laghi Chiusini, viene a gettarsi nel Paglia quasi di fronte al limite orientale della città.

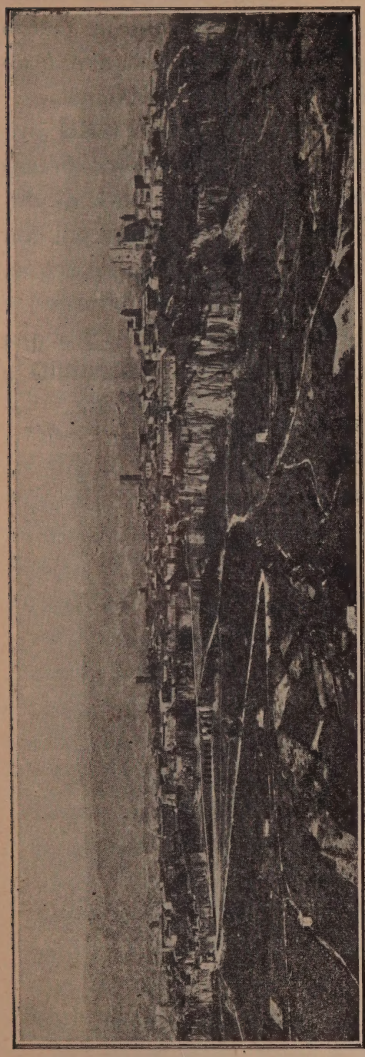
Sotto alla foce del Chiani si svolge un'ampia corona di monticelli ben coltivati e fertili dietro i quali sorge lontano il *Monte Pelia*.

A Sud-Est, dove la valle si stringe, un ampio dirupo segna il varco che le acque si aprirono fin dai tempi antichissimi per uscire dalla vallata.

A soli 3 km. da quel punto, le acque unite del *Paglia* e del *Chiani* (che già presso la stazione ferroviaria son passate sotto un ponte detto anticamente di *S. Illuminata*, ed ora dell'*Adunata*) si gettano nel *Tevere* in un gomito secco che il più gran fiume dell'Umbria fa piegando il suo corso da Ovest a Sud-Est.

Poi a Sud e ad Ovest girano altissime rupi di natura vulcanica, qua e là aperte da larghi squarci ed avvallamenti, dove

i vigneti danno uva dolcissima e vini profumati; a Nord Ovest e a Nord, lontano, ubertose colline digradano in cerchio, lasciando vedere nel fondo i monti Santa Fiora-Amiata e Cetona.



Panorama di Orvieto (*Sud-Ovest*).

***

Il masso orvietano è d'origine vulcanica (tufo) e la rupe ugualmente isolata di *Rocca Ruspena* o *Ripesena*, a 3 km. a Ovest della città, è di tufo anch'essa; mentre l'altra roccia isolata, a 5 km. a Sud-Est, detta *Rocca Berula, Bernula*, *Sberna* o *Roccaccia*, è di travertino cavernoso. Su queste roccie sorsero due fortezze tristamente celebri nella storia orvietana, come focolari sempre accesi di discordie e di lotte tra i nostri signorotti del Medio-Evo. A mezzo il secolo xv, dopo caduta la Signoria di Arrigo e Gentile Monaldeschi, le due fortezze vennero distrutte, mentre in città si ricostruiva la rocca papale. Ora la Roccaccia è disabitata, e Rocca Ripesena ha sotto la rupe un gruppetto di misere case.

Ad un terreno di costituzione marina si sovrappose uno strato lavico e tufaceo formato a varie riprese dalle ceneri e dalle scorie dei *Vulcani Vulsinii*, dei cui quattro crateri: *Latera*, *Torre Alfina*, *Montefiascone* e *Monte Rado* (presso Bagnorea) quest'ultimo ha i maggiori

diritti alla paternità delle roccie sia tufacee che basaltiche d'Orvieto e delle colline a mezzogiorno e a ponente della città.

Una colata lavica, che si attribuisce al cratere di *Monte Rado*, forma a Sud-Est della città tutta la cinta rocciosa detta un tempo *Culata d'Orlando* ed ora *Culata;* anzi la rupe a picco non è altro che l'estremo lembo della corrente infuocata lì fermatasi.

La nostra storia geologica si può ricapitolare così: Nel primitivo *golfo tirrenico*, quando il *Tevere* aveva la sua foce presso il luogo dove ora è *Città della Pieve,* sorse tutta una linea di vulcani a sconvolgere il fondo del mare prima, a sorpassarne poi con le veloci costruzioni basaltiche e tufacee lo specchio delle acque.

Rimasero grandi golfi marini e grandi laghi nell'interno; e la nostra valle forse prima fu lago, poi, per il fluttuare dell'acqua apertosi un valico a Sud-Est, tutta si vuotò e rimasero alti e isolati alcuni massi di tufo, superstiti alla furia delle onde.

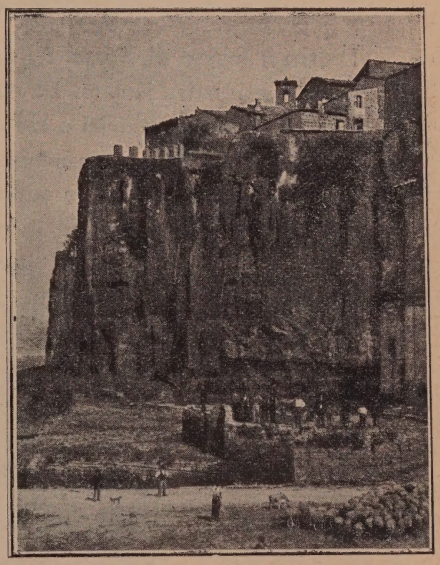
Note storiche di topografia orvietana.

Le Rupi.

« Orvieto è posto sopra un alto e strabocchevole monte, in una spaziosa piazza senza mura, *havendo intorno in luogo di mura le precipitose rupi talmente dalla Gran Maestra Natura disposte, che è gran spavento a riguardare a basso da quelle.* »

(**Leandro Alberti** - *Descrizione d'Italia* - Venezia 1553, c. 56).

L'altezza della rupe varia dai 20 ai 30 metri e tutt'intorno è a picco. Diversamente da quello che avvenne in altre città poste su massi completamente o in parte isolati, come, ad esempio, a Pitigliano e ad Orte, mai fu permesso in Orvieto di costrurre case e palazzi sul ciglio nella roccia. Anzi vi sono elementi sufficienti per credere che, nel tempo delle continue guerriglie medioevali, una via protetta all'esterno da un muro basso ma sormontato da merli, girasse quasi continua intorno intorno alla spianata superiore concedendo così alle milizie cittadine di accorrere con somma prontezza alla difesa dei punti minacciati dalle arditissime scale degli assalitori.



Le rupi di Porta Maggiore (*Ovest*).

Solamente ai conventi fu concesso di occupare le ripe, ciò quasi a garanzia dell'ospizio religioso, luogo neutrale e libero,

S. Paolo, S. Francesco, S. Agostino e gli altri conventi, tutti posti nella periferia della città, si estesero coi loro fabbricati o coi loro giardini fino al ciglio del masso.

Dove la rupe cedeva, e franamenti fin dal secolo XIII ci sono ricordati, una provvida muraglia chiudeva l'apertura e rinsaldava la roccia.

Anche in questi ultimi tempi ad Ovest, nella località detta *Cannicella* e *Surripa*, dove sul declivo del colle poggiò fino al 1351 il borgo di *S. Angelo de Surripa*, sono precipitati larghi tratti della roccia disgregati dal gelo. Dalla parte opposta a Nord-Est, dopo i violentissimi acquazzoni del novembre 1900, una grande quantità d'acqua, sgorgando improvvisa dal piede del masso, produsse un grande e spaventoso slittamento del colle, rovinando fino la ferrovia che passa nel piano.

***

Dietro il masso di *Rocca Ripesena* ad Ovest, un'altissima scaglia di tufo s' innalza isolata. La chiamano : *il sindaco della Rocca.*

Quali fenomeni tellurici o metereologici abbiano causata quella curiosità naturale non sappiamo; ma è opportuno notare come antichissime notizie facciano credere che anche vicino al masso orvietano vi fossero simili roccie di piccola base e di grande altezza.

Tali forse erano le rupi, che, secondo *Procopio*, come vedremo, avrebbero fatto cerchia intorno ad Orvieto, « non del tutto prossime, ma distanti circa un tiro di pietra », e, ultima superstite alle ingiurie del tempo e degli uomini, forse fu quella chiamata: *Corno di Surripa,* che, secondo il Manente, nostro storico del XVI secolo, fu spianata nel 1186 durante l'assedio di Enrico d'Allemagna, probabilmente perchè i nemici non se ne servissero per offendere la città.

***

Le rupi furono sempre proprietà del Comune, e sempre sono chiamate *ripæ communis*; il Comune ne curava la manutenzione e ne concedeva *petrarie* e *spalmule* da scavarsi e da abbattersi per le costruzioni cittadine.

Nel settembre 1295 si concedevano all'Opera di S. Maria *spalmule* di tufo dalla *pietrara* vecchia fino alle possessioni di Andrea « Deodati », e più tardi per il *mureccio* di S. Maria si concedeva una *petraria* in contrada San Zero (1301). Altre concessioni simili, ugualmente pel Duomo e per altre opere di pubblica utilità, venivano fatte nel secolo XIV.

Gl' ingressi della città.

« Vi si giunge per una sola strada fra le rupi. »

(**Procopio** - *De Bello Gothorum* - II, 20 - Ed. Comparetti, Vol. II, p. 127).

Così *Procopio da Cesarea* nel VI secolo quando, narrando la fortunata e strana vittoria qui ottenuta da *Peranio* e da *Belisario* sui *Goti*, descrive Orvieto.

A dir vero ai tempi di Procopio, il quale sembra abbia scritto d'Orvieto per quello che ne aveva sentito dire e non per averlo egli stesso veduto, tante sono le inesattezze della sua descrizione, anche altri ingressi doveva avere la città; ma è pur certo che originariamente una sola fu la via che saliva al ripiano del masso. Questa via antichissima in tutto il Medio-evo e ancora adesso ha portato e porta il nome di *Cava*, forse testimoniando così l'origine artificiale e non naturale della sua apertura.

La Cava (*da Porta Maggiore*).

Che questa poi fosse dai tempi più lontani l'entrata principale è dimostrato da ciò, che la porta situata in fondo alla *Cava*, all' ingresso occidentale della città, è detta dai primi documenti ad oggi *Porta Maggiore*.

Al limite estremo orientale vi è un altro ingresso detto *Porta Soliana* anticamente, la cui forma primitiva ci è impossibile vedere, perchè sopra ci fu costrutto nel primo Medio-Evo un palazzetto con una *postierla*, da cui prese il nome di *Porta Postierla*, mutato più tardi in *Porta Rocca* per la fortezza, che due volte, nel 1364 e nel 1450, le venne sovrapposta.

Altra porta antichissima era quella detta di *S. Maria*, presso il Duomo, chiusa e riaperta nel secolo XIV e definitivamente abbandonata nel XVI ; essa si apriva al limite meridionale del masso, sotto la moderna chiesa di *S. Bernardino*, dove le rupi hanno facile accesso.

E pur molto antica era quella detta *Vivaria* o dello *Scenditoio*, posta a Settentrione, l' unica aperta in tempo di guerra

Le ripe ed i ruderi di Porta Vivaria (*Nord*).

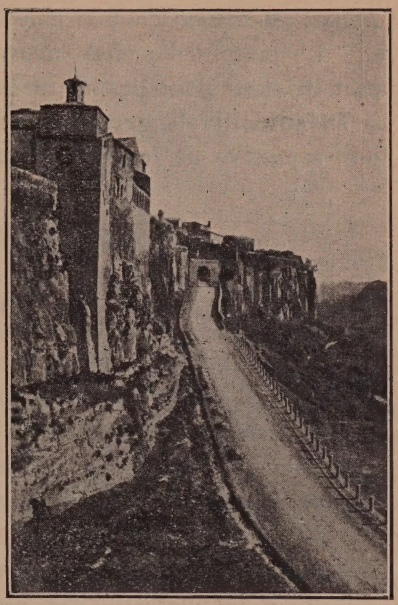
perchè la più sicura e la più forte, essendo accessibile solo per una stretta scala tagliata nel masso. Lì presso c'era il *Campus boum* dalla cui vicinanza essa prese forse il nome. Oramai ne sopravanza soltanto un rudero nero e malinconico, e della scala s' è perduta quasi ogni traccia.

Più tardi, nel XII secolo, si apriva verso i borghi di Sur-ripa ad Ovest una nuova porta, *Porta Pertusa*, che al principio del XIX secolo venne nascosta sotto la via nuova a capo della

quale le fu sostituita la presente *Porta Romana* (1822). A Nord-Est, tra le Porte Vivaria e Postierla, si costrusse ex-novo la *Porta Cassia* nel 1833, e ad Est, nel 1888, la Funicolare Bracci penetrava in città con una galleria sotto la Rocca.

I rioni suburbani, che ad Ovest e a Sud-Ovest formavano il *Borgo*, avevano pure i propri ingressi, ma non importanti nè muniti, tanto che nei documenti talvolta non venivano detti *porte*, come gl' ingressi della città, ma *janue* e *porticciole*. Ne vediamo due nella pittura della cappella del Corporale in Duomo, dove è figurata la regione occidentale d' Orvieto.

Documenti del secolo XIV ci conservano il nome dell'ingresso del Borgo fuori Porta Maggiore, verso *S. Gregorio de sualtulo* cioè verso *Settecamini*, detto *Porta*



La Via Nuova e Porta Pertusa o Romana (*Sud-Ovest*).

Urbano IV va incontro al vescovo di Orvieto, che porta da Bolsena il Corporale. A destra veduta di Orvieto coi borghi. (*Ugolino di Prete Ilario, in Duomo, 1357-1364*).

"*Camoccii*,, da una vicina contrada di tal nome che faceva parte del rione San Matteo. E documenti più antichi (1324, 1330) ricordano un' ingresso del *rione di S. Fau-*

stino de Subripa, detto *Porta del fosso*, che probabilmente metteva sulla strada della Badia di S. Severo, ed un altro ingresso del rione di S. Matteo, ma più a Nord, che prendeva il nome di *Porta S. Giacomo* da una chiesa e da un ospedale di quel borgo.

Le porte della città avevano nei secoli XIII e XIV i loro custodi eletti periodicamente dal Comune. Trovo che nel 1324 si stabiliva di eleggere a quell'ufficio « uomini illetterati, i quali non sapessero nè leggere nè scrivere ».

La città nell'epoca etrusca.

« Concilia Etruriæ ad Fanum Voltumnæ . . . . . »
(**Livio**, V, 17).

Non si può dire con sicurezza quale fosse la topografia interna del masso all'epoca etrusca, quando nel sito di Orvieto era, come ho cercato di dimostrare altrove e come accennerò poi, il *Fanum Voltumnæ*, *il luogo sacro a Voltumna.*

Difficilmente si potrà mai stabilire se fosse di continuo abitato o se soltanto nelle epoche delle adunanze nazionali e dei giuochi e dei mercati, che appunto al *Fanum Voltumnæ* si facevano, venissero qua i popoli d'Etruria, e tra le folte piante del bosco che qui frondeggiava, e presso i sacri recinti dei tempî si attendassero, o si costruissero leggiere abitazioni di legno.

Può ritenersi per cosa certa che, come ogni altro luogo di vita civile o religiosa appartenuto a quel popolo sapiente nell'arte magica ed astrologica, anche il masso orvietano, destinato al culto della principale divinità nazionale e forse dell' intiero pantheon etrusco, fosse diviso in quartieri dalle due strade sacramentali *cardo* e *decumano.*

Il decumano (Ovest-Est) avrebbe avuto sul suo tracciato ad Ovest *Porta Maggiore* ed il primitivo taglio del masso, la *Cava*, e ad Est *Porta Soliana*, ora nascosta sotto la Rocca presso la quale sorgeva un tempio, che fu detto *augurale* dagli archeologi.

Sul cardo (Nord-Sud) erano *Porta Vivaria* a Nord e *Porta S. Maria* a Sud. I nomi sono relativamente moderni, ma l'esistenza delle porte è antichissima.

Nei varî quartieri, come descrivendo i singoli monumenti si osserverà, c'erano tempî numerosi, alcuni forniti d'un sacro recinto; e a capo della Cava, dove ora è la chiesa di *S. Andrea*, forse sorgeva nel fòro o mercato il tempio più grande e più santo, quello dedicato a *Voltumna*.

In grotte, alle radici del masso, si fecero i primi depositi sepolcrali: poi una necropoli, regolarmente costrutta sul declivo del colle, cinse quasi d'ogni intorno la rupe.

La città nell'epoca romana e nella barbarica.

Per quanto lungo volgere d'anni sia stato deserto il masso orvietano dopo la distruzione del *Fanum Voltumnæ* (secolo III av. Cristo) non si può stabilire con esattezza. I Romani avevano tutto il bisogno e tutto il diritto d'impedire che quassù rimanesse pure un vestigio dell'antico cuore d'Etruria.

Nel I secolo dopo Cristo era invece di nuovo abitato il masso; sulle rovine di alcuni tempî etruschi erano sorti i tempî romani, che poi si trasformarono in chiese cristiane, e nel luogo dell'antico fòro etrusco c'era il fòro romano e la basilica che poi divennero *Piazza del Comune* e *Chiesa di S. Andrea*. Ma non si può determinare come fosse disposta la città e se fosse popolosa o abitata da poca gente.

Sono pochissime e poco significanti le traccie della civiltà romana, la quale pure grande influenza ha avuto nei tempi successivi, e si confondono con quelle della vita posteriore gotica e longobarda.

Mentre per l'epoca etrusca ho potuto stabilire con una certa verosimiglianza che il nome di Orvieto era forse latinamente *Fanum Voltumnæ*, per la città sorta nell'epoca romana sulle rovine del centro religioso, politico e commerciale d'Etruria, non essendosi trovate che notizie molto tarde, nulla è possibile precisare.

Gli *itinerarî* dell'epoca imperiale, non essendo Orvieto, checchè si dica, sulle grandi vie dell'Impero, non ne parlano mai; nè coloro che, risalendo il corso del Tevere e del Chiani, nell'Umbria e nell'Etruria s'internavano, ebbero mai occasione di

nominarla. Città non molto importante e fuori del suo movimento politico ed economico fu Orvieto sotto l'Impero, nè lasciò memoria di sè nella storia.

Soltanto un ponte sul *Rio Chiaro* ed un albergo detti *Ponte* ed *Albergo della Nona*, nella vallata a 2 km. circa a Nord-Ovest della città, ricordano la nona stazione di una via che veniva da Roma, forse la *Cassia*. Di lì l'antica via proseguiva per Chiusi traversando il Paglia con un ponte del quale rimangono i ruderi chiamati: *Le colonnacce*.

Al IV o V secolo si attribuisce la *Tabula Peutingeriana* e nemmeno essa fa menzione di Orvieto.

***

Nel VI secolo quando *Belisario* e *Narsete*, generali degli Imperatori di Bisanzio, tentarono ed in parte ottennero la riconquista delle provincie italiche usurpate dai Goti, *Procopio di Cesarea*, storico di quell'impresa, chiama Orvieto: *Ourbìbentos*. È questo il primo nome che Orvieto abbia nella storia.

Nonostante qualche inesattezza topografica merita d'essere riferita la descrizione dello storico bizantino:

« Dal suolo si eleva solitario un colle per di sopra spianato, unito, per di sotto a picco. Delle rupi eguali in altezza formano come una cerchia intorno al colle, non del tutto prossime, ma distanti circa un tiro di pietra. Su quella collina gli antichi costruirono la città, senza cingerla di mura nè fornirla di altra difesa, perchè parve loro fosse quel luogo per sua natura inespugnabile. Infatti a quella mena una sola strada fra le rupi, la quale custodita che sia, non hanno gli abitanti da temere da altra parte assalto di nemici. Poichè all'infuori di quello spazio dove, come dicemmo, la natura stessa costruì un ingresso della città tutto, quanto trovasi fra la collina e le rupi testè rammentate, è occupato da un fiume grande e intransitabile; perciò quell'ingresso fu anticamente dai romani fornito di certo muro poco esteso, nel quale è una porta. »

Il nome di *Ourbìbentos* è così somigliante al nome attuale da non potersi dubitare che d'allora in poi variazioni fonetiche e grafiche soltanto, ma non sostanziali esso abbia subìto. *Paolo Diacono* (VIII sec.) scrivendo le imprese dei Langobardi narra che nel 605 Orvieto e Bagnorea città della Tuscia, ossia dell'Etruria, furono invase dai loro eserciti. Ma nei codici più antichi, in quelli

cioè anteriori al mille, non compare la forma *Urbsvetus* bensì *Urbisvetus* e *Urbevetus*, come *Ourbìbentos* molto più simili che non l'altra all'antico nome volgare: *Orvivieto*, *Orbibeto*, ecc. del quale il nome che la città ora porta è il legittimo discendente.

Procopio fu tanto prudente da non trasformar troppo i nomi delle città; ed Osimo, Urbino, Perugia nella sua trascrizione greca rimasero facilissimamente riconoscibili.

Un *Ourbìbentos* greco può corrispondere ad un *Urviventus* latino, come ad un *Urbibentus*, ad un *Urvibentus* e ad un *Urbiventus*. Tutte trasformazioni ipotetiche, che avvicinando la forma greca a quella latina di Paolo Diacono, mirabilmente preludiano a tutte le forme *Orbevetus, Orbivieto*, *Orbibeto* e simili delle carte anteriori o di solo un secolo e poco più posteriori al mille.

Tra le lettere di *S. Gregorio Magno Papa* tre ve ne sono dirette a vescovi orvietani. La più antica, del dicembre 590, è indirizzata a Giovanni vescovo, le altre due, quella del dicembre 591 e quella del marzo 596 sono indirizzate al vescovo Candido, successore di Giovanni.

Questi vescovi, nei titoli delle prime due lettere sono detti *de Urbevetere;* nel titolo della terza invece Candido è detto vescovo *de Urbevetere majori.*

Ma al titolo di questa terza lettera, molto sospetto ai critici, due codici, uno del IX e uno del X secolo, e son dei più antichi, hanno la variante *de Urbevetus*, forma anche questa del tutto affine a quella del testo di Procopio e dei codici più antichi di Paolo Diacono.

Con ciò cade l'affermazione che il nome latino di Orvieto significhi *città vecchia*, come si sosteneva, perchè si accettava come antica la forma *Urbsvetus*, data dalle edizioni non critiche di questi antichi autori e dalle carte latine posteriori alla prima metà del secolo XI.

In quel tempo si cominciava ad epurare dai barbarismi il latino dei documenti e il nome della nostra città assumeva la forma *Urbsvetus* latinamente corretta, ma storicamente falsa.

Circa il 1130 un tale notaio Rustico era certamente uno dei più sicuri che l'antico nome di Orvieto, il quale allora si andava correggendo, significasse città vecchia, tanto che gli atti da lui

rogati pel vescovado nostro portano insistentemente la formula: *Actum in civitate* Veteris Urbis *in curia episcopi feliciter.*

Ma riportato il nome della città alle sue vere origini, non è facile interpretarne il significato.

***

Dalle lettere di S. Gregorio Magno abbiamo anche altre notizie importantissime per la nostra storia.

Quel vescovo Candido, cui venivano indirizzate le due ultime lettere, quella del dicembre 591 e quella del marzo 596, insieme con altri vescovi firmava il 5 luglio del 595 un decreto promulgato da S. Gregorio Papa, e si segnava: *Candidus episcopus civitatis Bulsinensis,* cioè: *Candido vescovo della città di Bolsena.*

Questo dimostra, come dalla tradizione è confermato, che in quei tempi le sedi vescovili di Orvieto e Bolsena erano unite. Anzi potremo credere che Bolsena, già ricchissima città romana e sede di una prefettura, avesse dai primi secoli della nuova religione una sede vescovile, la quale, decaduta la città per le incursioni dei barbari, venne trasportata in Orvieto, luogo allora nuovamente abitato perchè forte e sicuro. Così Candido vescovo di Bolsena e di Orvieto, in Orvieto dove risiedeva, riceveva le lettere papali, mentre nella sua firma metteva il titolo dell'antica e più degna sede episcopale.

Dalle lettere di S. Gregorio Magno apprendiamo anche che alla fine del VI secolo la vita ecclesiastica della città nostra era già ben costituita e fiorente. Nella cittá c'era il vescovo e nel territorio molti conventi tra i quali quello di S. Giorgio il cui abbate era tanto potente da mettersi in contrasto con lo stesso vescovo e da provocare una severa ammonizione al vescovo da parte del pontefice.

E ad un vescovo orvietano di questi tempi sarebbe appartenuta, secondo il De Rossi, l'unica importante inscrizione sepolcrale cristiana di Orvieto, la quale ora è conservata nel Museo dell'Opera.

A tergo della iscrizione sepolcrale, nel secolo XVI, fu scritto un ricordo ai due architetti e scultori sepolti nel Duomo, a Simone Mosca ed a Raffaello da Montelupo e talmente fu risegata

l'iscrizione antica, che, soltanto in base alla sapiente ricostruzione del De Rossi, si può dare qualche valore alle parole rimaste.

***

Sullo scorcio del VI secolo, se si deve stare alla leggenda, moriva *S. Severo* monaco nella valle *Intocrina* della provincia *Valeria,* in Etruria, e due giovenchi indomiti, aggiogati al carro dove era stata deposta la salma di lui, la trasportarono verso Orvieto.

Una nobile donna, *Rotruda*, seguita dal popolo andò incontro a quell'improvvisa venuta, e volle prendere possesso del corpo toccando il feretro che lo racchiudeva; ma la sua mano rimase attaccata, dice la leggenda, al feretro, e la nobile signora non potè averla libera, se non quando ebbe promesso di donare per requietorio della salma benedetta, la chiesa di *S. Silvestro* situata nel suo *predio,* e gran parte di questo.

Allora verso quella chiesa posta sotto *Monte Buzano,* detto *Monte Porzano* nelle carte medioevali ed oggi *Forzano o Puzzano*, in una valletta chiusa tra questo e il masso d'Orvieto, volse il carro e nella chiesa si fermò.

Sorse in quel luogo, per la divozione di Rotruda, la nuova *Chiesa di S. Severo* e l'abbazia che prese il nome da *Severo* e da *Martirio* santo discepolo di lui.

Noi abbiamo la leggenda da un codice della seconda metà del secolo XIII e pur dall'insieme della narrazione si riconosce la sua origine antichissima.

Così Rotruda, la matrona che ha un nome spiccatamente langobardo, che da tutto il popolo è seguìta, che ha ricchissimo predio e che soltanto tocca con mano ciò che vuol possedere, ben si può supporre che fosse la *comitissa* di quel *comitato Urbebetano* o *Urbiveto*, fino al XII secolo nominato nelle rare carte come un ben determinato distretto territoriale.

Questa è la più antica notizia della nostra epoca langobarda. Accettando le conclusioni del cardinal Garampi (fine del sec. XVIII) sconosciute agli storici posteriori, che lo contradissero attribuendo questa notizia a Viterbo, aggiungerò anche che nell'anno 767 *Theodorus habitator castri Urbb.* (Teodoro abitatore della città di Orvieto) cedeva al monastero di Farfa un oratorio di S. Angelo con

un monastero ivi presso eretto da suo padre « Cunctarius » prete e da sua madre « presbytera Occlivia ».

La dispersione dei documenti orvietani anteriori al mille e soprattutto lo smarrimento di un codice crocesegnato dell'Archivio Vescovile orvietano, noto agli storici locali del XVI secolo e già mancante nel secolo XVII, impediscono di controllare questa e le altre notizie relative a quei tempi.

***

Una *corte contile*, formatasi dopo la conquista langobarda ed una *episcopale*, organizzatasi dentro i confini della giurisdizione spirituale col diffondersi della nuova religione, erano in quel tempo i due nuclei della città.

Ma, finita la potenza dei Conti, su quella si formò il patrimonio del comune e la sua giurisdizione, mentre questa, il cui predio in gran parte era nell' interno della città, mantenne fino al secolo XIV, e forse anche più tardi, la sua unità sotto forma d'allodio.

Ognuna delle due autorità, la politica e la religiosa, ebbe sede propria e distinta. Sull'antico fòro etrusco e romano stette il Comune al centro della città; ed in un canto del masso, nel punto più alto, rimasero isolati la chiesa cattedrale, *S. Maria* e la chiesa capitolare, *S. Costanzo*; l'episcopio e le case canonicali.

In quell'epoca i tempî pagani trasformati in chiese cristiane avevano ognuno la loro parrocchia, che più tardi, nell' ordinamento economico comunale, prese il nome e l'ufficio di *regione* o *rione*.

Ma col rifluire del sangue nuovo del Nord nelle vene dell' infiacchita razza latina, qualche germe di vita nuova, di vita economica e non politica o guerresca al suo nascere, veniva fruttificando, e la città nel nuovo assetto comunale veniva formandosi quale è rimasta fino ai tempi nostri.

La città dall'epoca del libero comune ad oggi.

« O di cento castella alma signora,
come di tante gemme
una non resta sul tuo crine ancora? »
(**Giovanni Cozza** - *Ad Orvieto* - Canzone).

Nell' XI e XII secolo, durante la formazione d' un comune, che, come altrove, qui dev'essere nato per la difesa degli interessi urbani contro i signorotti dei castelli vicini; mentre a poco a poco si costringevano i signorotti del contado (*Bulgarelli di Marsciano, Farnese, Montemarte, Baschi, Vitozzi, Bisenzi, ecc.*) ad entrare in città, due corti poste nella piazza centrale cominciano a disputarsi il predominio.

Nella *Piazza* ora detta *Vittorio Emanuele* dove sorge il palazzo municipale, era la corte di quella famiglia che poi prese il nome di *Monaldeschi*; e di fronte, presso a poco dove ora è il Caffè Martini, od a fianco, dove è il palazzo cinquecentesco che porta scritto sulle finestre: *Jacobus Benettus Bergomensis*, era la corte dell'altra famiglia che poi fu detta dei *Filippeschi*.

Queste due casate di origine mercantile e cittadina si disputavano il primato, mentre si veniva consolidando il Comune e disordinatamente qua e là per il masso, dove pure gran parte della terra era proprietà allodiale del Vescovo e del Capitolo, si costruivano le corti prima, poi le case, le case-torri, le torri ed i palazzi turriti dei signorotti inurbati.

***

Ma una traccia sicura della formazione economica della città e della sua topografia medioevale l'abbiamo in un grande *catasto* fatto sulla fine del secolo XIII, nel 1292, per la tassazione dei proprietarî di terreni.

La proprietà in quei tempi era fondata sopra basi più salde di quello che non si creda, e regolari erano tanto le comprevendite, le cessioni, le enfiteusi e gli affitti, quanto i pagamenti di tasse e di diritti allodiali sia al Comune che agli enti religiosi.

La giurisdizione territoriale invece fluttuava, seguendo i moti incerti e fortunosi del sorgere ed affermarsi dei Comuni più o

meno potenti, che, nell'estendere la cerchia della propria influenza e del proprio dominio, s' incontravano, s' incrociavano, si sovrapponevano, si spingevano e respingevano a vicenda.

Chiusa tra Siena, Perugia, Todi e Viterbo, posta quasi al confine Nord-Est dove terminava la diretta padronanza della Chiesa sulle terre dell'antica Tuscia langobarda, Orvieto dal secolo XI al secolo XIII contende coi suoi vicini valorosamente il territorio, e vittoriosamente, per volontarie o forzate sottomissioni di signorotti e di Comuni più deboli, si allarga intorno e giunge più volte fino al mare, ad Orbetello.

Dai nostri *Registri delle sottomissioni* vediamo quanto fossero variabili in quei secoli i limiti delle giurisdizioni del Comune nostro.

Nel catasto del 1292, al volume del contado, non compaiono che i *castelli* e *pivieri* del contado propriamente detto, i cui confini approssimativamente corrispondevano alla bassa vallata del Paglia, compresi i versanti e l'altipiano delle colline tutto intorno e parte della Teverina.

La giurisdizione del Comune invece aveva per confini a Settentrione il Monte Amiata, con S. Fiora e l'Abbazia di S. Salvatore, e la montagna di Cetona, oltre la quale aveva alla sua dipendenza Chiusi, Sarteano e Chianciano, toccando verso Montepulciano e Piancastagnaio la Repubblica Senese; ad Oriente il Tevere, verso Perugia e Todi, ma nel territorio detto Teverina aveva dominio anche al di là del fiume (Baschi, Guardea, Alviano e Lugnano); a Mezzogiorno Civitella d'Agliano, castello comunale e non feudale, e Lubriano e più tardi Bagnorea; ad Occidente direttamente possedeva tutta la *Val di lago* da Bolsena ad Acquapendente (disputata dal 1230 al 1296 con la Sede Apostolica), e più là fino Soana, a Saturnia, a Montemerano, a Manciano, a Talamone ed Orbetello sul mare.

Nel territorio orvietano in tal modo erano compresi la terra Guiniccesca, che poi fu contado Ildibrandesco, e i feudi dei Farnese, dei Vitozzi, dei Bisenzi, dei Bulgarelli di Marsciano, dei Montemarte e dei Baschi, tutte famiglie d' antichissimo sangue langobardo.

Così, quale lo dicono i documenti, il territorio orvietano è segnato in una carta topografica incisa in Roma (1583), simile a

quella che fa parte della *Galleria delle Carte Geografiche* in Vaticano (1581).

***

In base al catasto del 1292 possiamo dare un' idea abbastanza esatta della topografia della città in quel periodo di massima potenza territoriale.

Orvieto era irregolarmente divisa in quartieri, i quali poi si suddividevano in varii rioni, che nei documenti più antichi (secoli XII-XIII) son detti *regiones*, poi (secoli XIII-XIV) anche *rigoni*, e più tardi, compiuta l'evoluzione della parola, *rioni*.

Il quartiere più grande era quello detto di *Postierla* che comprendeva nove rioni: *S. Martino*, *S. Stefano*, *S. Biagio*, *S. Egidio*, *S. Angelo*, *S. Maria*, *S. Leonardo*, *S. Salvatore* e *S. Costanzo*.

Gli altri tre quartieri avevano quattro rioni ciascuno. Nel quartiere di *S. Pace* erano i rioni di: *S. Pace*, *S. Cristoforo*, *Valle Piatta* e *Ripa dell' Olmo*.

Nel quartiere di *S. Giovanni* e *S. Giovenale* erano i rioni: *S. Giovanni* e *S. Giovenale* urbani, *S. Faustino* e *S. Matteo* detti *de subripa*, suburbani.

Nel quartiere di *Serancia* infine erano i rioni urbani: *Serancia* (che nelle carte più antiche è detto anche *S. Andrea*), *SS. Apostoli* e *S. Lorenzo de arari* e quello di *S. Angelo de subripa*, suburbano.

I rioni suburbani da Sud-Ovest a Nord-Ovest formavano il borgo sotto le rupi tra la *Porta di S. Maria* e la *Porta Vivaria*; il rione di S. Angelo presso Porta Portusa, poi quello di San Faustino, ultimo quello di S. Matteo fuori di *Porta Maggiore*.

Il rione di S. Matteo e parte di quello di S. Faustino si vedono sotto le rupi della città nella pittura della Cappella del Corporale in Duomo.

Le case dei borghi non erano cinte da mura e, come abbiamo detto, tra le case si aprivano le porte poco munite di opere di difesa.

I borghi furono abbandonati in gran parte nel secolo XIV, nell'epoca stessa in cui pazzamente si distruggevano le case nell' interno della città.

Era nello stadio più acuto la lotta tra le due fazioni dei *Beffati* e dei *Malcorini* in cui s'erano divisi i Monaldeschi e il popolo guelfo, dopo aver vinti e banditi i Filippeschi ed i Ghibellini. Continui assalti tormentavano la città e principalmente i borghi, che, posti sotto le ripe, erano aperti e mal difesi. Nel 1351 dopo uno dei più feroci assalti, dice un'antica cronaca:

..... i surripani si partiro et andarsene et abandonossi il borgo che non ci rimase persona. Et questi di dentro poi che si forno partiti i surripani, andorno per il borgo guastanno le case e dirubando quella roba che ci era rimasa, mettendo fuoco nel borgo et nelle case.

Veramente il solo rione di S. Angelo de Surripa mancò da quell'anno nei catasti cittadini, e fino al 1377 trovansi ancora nominati i rioni di S. Faustino e di S. Matteo *de Burgo;* ma dal catasto del 1402 risulta che in quell'epoca tutti e tre i rioni suburbani erano scomparsi e che nei quartieri di Postierla e di Santa Pace era notevolmente diminuita la popolazione.

Quasi tutti gli eretici colpiti dal fulmine delle autorità religiose e civili nei secoli XIII-XIV abitavano in S. Pace (i *Tosti,* i *Ricci,* ecc.) ed il quartiere di Postierla, dove si estendeva l'allodio vescovile anche con tratti di terreno a coltivazione, aveva più di ogni altro sofferto delle lotte civili.

Di più si deve notare che il Comune, trasformato da quello che era anticamente, ridotto a rappresentante delle sole fratellanze di arti e mestieri e funestato dalle lotte partigiane e famigliari, più non aveva in quel tempo la forza e la voglia di obbligare i signori del contado ad abitare la città, cosicchè molti dei più grandi proprietari di terre non comparivano più nel catasto cittadino.

I signorotti, dopo aver tormentato con le loro contese la città, erano tornati ai castelli. E solamente i dominatori (Monaldeschi e Montemarte) che si dilaniavano fra loro, e i più pacifici (Alberici, Marsciano, ecc.) erano rimasti, mentre gli Orsini sopravvenuti cercavano di trar profitto dalle contese cittadine.

***

Nel 1494, temendosi che i Francesi di Carlo VIII entrassero in città, il 6 di novembre:

..... fu comenzato ad fare la guardia in piazza; ciò è omne dì un quartiero

per dì. Toccò quel dì al quartiero de San Giovenale; la domenica che seguitò, che fu a dì 7, toccò al quartiero di piazza de populo; e 'l terzo dì che fu lunedì, toccò al quartiere di Serancia, et martedì toccò al quartiere di Sancta Maria con tucto Vignarco et Pustierla dalla strata in verso Sancto Stefano.

Così *Ser Tommaso di Silvestro* nel suo *Diario*.

In tal modo sappiamo che alla fine del XV secolo i quartieri della città, regolarizzata la divisione antecedente, assunsero la disposizione che dura tuttora.

Il quartiere di *Piazza del Popolo* poi fu detto *Corsica*; quello di *S. Giovenale: Olmo*; quelli di *Serancia* e di *S. Maria della Stella* mantennero il loro nome.

Nel catasto del 1530, da me rinvenuto nelle soffitte del palazzo municipale insieme con altri documenti importantissimi, e nel catasto del 1563 si leggono queste denominazioni; ed i quartieri di *S. Maria della Stella* (Sud-Est), *Corsica* (Nord-Est), *Olmo* (Nord Ovest), *Serancia* (Sud-Ovest), sono spartiti regolarmente dal crocevia che si forma sotto la *Torre del Papa*, oggi, *del Moro*, posta quasi nel mezzo della città.

Poi le antiche parrocchie, presso a poco corrispondenti ai rioni, diminuiscono, e si accentrano in questa o in quella chiesa, o per vecchiezza o per distruzione, le loro sedi; e le vie anticamente chiamate con nomi occasionali o stranamente inventati, sulla fine del secolo XIX prendono denominazioni desunte, non sempre a proposito, dalla storia cittadina.

* * *

Nel Medio Evo erano distinte le strade della città in *vie* o *strate* e in *rèti* o *reiti*.

Il moderno Corso Cavour si chiamava nel suo tratto migliore, da Piazza del Comune fin verso S. Leonardo: *Mercantia* o *Strata Maiore*; poi nel secolo XVI fu detto *Cursus Mercantie* e *Strata Reale* verso S. Angelo e S. Stefano.

Era tutto fiancheggiato da *fòndachi*, *pòntiche* ed *apothèche*, e, come adesso, veniva considerato il centro della vita cittadina.

La via della Cava e del Cordone si chiamava *Cava* e *Camollia*, nome quest' ultimo conservato soltanto fino a tutto il secolo XVI.

La *Piazza del Popolo*, fatta nel 1281 allo scopo di avere uno spazio amplissimo ove il popolo orvietano potesse radunarsi, patriottica iniziativa del nostro più celebre Capitano del Popolo, *Neri della Greca*, fu ottenuta con la distruzione di case di privati, poste intorno al palazzo, divenuto in quel tempo Palazzo del Popolo. E fin d'allora portò quel nome a testimonianza eterna, che prima il Comune era ben altra cosa che il Popolo, e che se i *Signori Sette*, scelti fra' *Consoli delle Arti*, governavano in quel tempo il Comune, era per legittima conquista popolare, non per antico diritto.

Pianta d'Orvieto.

Dei vecchi *rèti*, o *rèiti*, o *reiecti*, tra i quali nella contrada di *Vignarco*, posta in rione di Santa Maria, era compreso un *reto del vescovo Guglielmo*, molti fin dal XVI secolo cambiarono il nome in *vicoli*, e alcuni rimasero fino a questi ultimi tempi: *Retolungo*, ora *Via Felice Cavallotti*, *Reto Perino* e *Reto del Caccia*.

La moderna *Piazza Vittorio Emanuele* fu sempre detta *Piazza Maggiore, del Comune*, o di *S. Andrea*, e fino a tutto il secolo XVI durarono le denominazioni di *Prato di S. Egidio* alla moderna *Piazza Angelo da Orvieto* e di *Campo dei Fiori*, (detto *Campus porcorum* prima che nel 1315 Benedetto

Caetani vi cingesse cavaliere Ciuto di Zaccaria), alla attuale *Piazza Anton Filippo Gualterio.*

Nel quartiere di Serancia la via che passa sulle ripe presso le case dei Medici, antichissima famiglia orvietana dalla quale si

al rame di Angelo Sanvitani - Parigi, 1662).

crede discendesse quella fiorentina, era detta *Ripa Medici,* nome che conserva tuttora ; una ripida discesa presso la chiesa di San Giovanni dei canonici regolari lateranensi era detta *Plaia S. Jo-*

hannis; e nel centro della città, tra Piazza Maggiore e Piazza del Popolo c'era una via detta *Borgo nuovo.* Molte delle altre strade e piazze prendevano il nome dalle chiese vicine.

La *via del Duomo* o di *S. Maria,* da tempo immemorabile chiamata così, fu detta *Via Umberto I,* finchè una provvida deliberazione municipale, non le restituiva l'antico nome.

* * *

Dalle cronache del XIII e XIV secolo abbiamo frequenti notizie di torri costrutte, abbattute, costrutte di nuovo e nuovamente atterrate nelle contese famigliari e partigiane.

Fino ai secoli XVI e XVII pure ne rimanevano molte, alcune solide, altre cadenti. Quella grande del Comune, ad esempio, precipitava nel 1515 e dall'aprile al settembre di quell'anno la piazza fu ingombra delle pietre cadute.

Ma le vedute della città dipinte sulla fine del secolo XVI e quelle delineate ed incise nel secolo XVII, sono caratteristiche ancora per le molte torri che s' innalzano sopra i tetti delle case.

Della veduta d'una parte della città, dipinta circa il 1360 sulle pareti della Cappella del Corporale, ho già parlato; dopo quella la più antica è un panorama, irriconoscibile per i molti restauri subiti, dipinto nella *Galleria delle carte geografiche* in Vaticano (1581).

Un altro panorama fa parte d'un fregio piuttosto grandiosamente dipinto sulle pareti della *caminata* nel palazzo di *Sforza Monaldeschi* a *Torre Alfina,* presso Orvieto, opera di qualche discepolo degli Zuccari molto deperita, che forse presto scomparirà per lavori di restauro. Potei osservarla da vicino e minutamente.

Le torri numerose, delle quali ormai la maggior parte è perduta, l'aspetto ancora medioevale di molte case della città, e la facciata del Duomo mancante delle due guglie laterali di cantone, che furono inalzate soltanto nel primo decennio del XVII secolo, la rendono importante per la topografia e per la storia orvietana.

Prima del 1584 Ippolito Scalza aveva inciso in rame una pianta di Orvieto, pianta certamente prospettica secondo il costume d'allora, ma purtroppo a Orvieto e a Roma non mi è stato possibile trovarne nemmeno una copia.

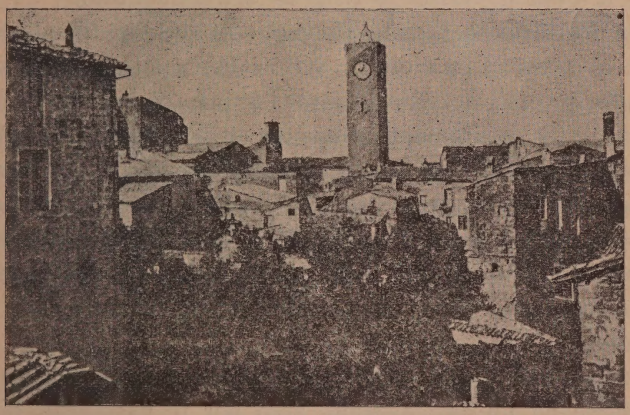
Nel 1618 Antonio e Leandro Carrarini orvietani, pubblicarono una piccola pianta della città ad acqua-forte intitolandola: « Pianta di Orvieto, città di S. Chiesa in Toscana ».

C' è indicata la via che a quei tempi percorreva la processione del *Corpus Domini*, e una targa porta la scritta: « Il presente disegno è tolto da quello dell'Ecc.mo Sig. Hippolito Scalza ».

Una piccola incisione in legno che va sotto il nome del Lauri porta la data 1632; mentre opera pregevole è la grande pianta di Orvieto incisa in rame e dedicata da Angelo Sanvitani al Card. Carlo Gualterio (Parigi, aprile 1662), col panorama della città, con la pianta del territorio, con le vedute dei castelli soggetti al Comune nostro, con la facciata del Duomo e con lo spaccato, il profilo e la pianta del Pozzo di S. Patrizio.

Anche in questa tarda veduta sono numerose le torri, per quanto moltissime già ne fossero cadute per antichità ed incuria.

Nel 1616 un'altra grande torre, la torre di San Savino, che sorgeva presso l'attuale palazzo del cav. Pietro Petrangeli (già Simoncelli), cadde sopra se stessa senza alcun danno di persona, ed il popolo volle vederci un miracolo e lasciarne memoria in una lastra d'argento orribilmente sbalzata dove si vede la torre che precipita (Museo dell'Opera).



La Torre del Moro, già Torre del Papa.

È caduta nel 1781 una delle ultime grandi torri, che sorgeva tra il Corso ed il Caffè Martini in Piazza del Comune, un' altra simile e bruttissima memoria se ne sbalzava per volontà del Comune (Museo dell'Opera).

Ora, tolta la piccola torre dell'*Orologio di Maurizio*, in Piazza del Duomo, delle più alte non rimangono che quella solidissima situata nel centro della città, detta *Torre del Papa* fino al XVII secolo e più tardi *Torre del Moro* (forse da una piazzetta vicina che si chiamava *Piazza del Moro* per un moro gelso che v' era piantato, come la moderna *Piazza della Legna* si chiamava fino a poco tempo fa *Piazza del Mandorlo* per un mandorlo che ci fioriva); la *Torre dei Pollidori* in Via dei Mercanti, e la *Torretta Orfei* presso il Teatro Comunale.

* * *

Se pure è inesatta la notizia dataci da Monaldo Monaldeschi nei suoi **Commentari Historici**, che nel 1220 si diè mano ai lavori dell'acquedotto, è certo che alcuni dei tubi di piombo del *cannellato* d'Orvieto portavano la data: 1250.

Le sorgenti scaturivano a 5 km. a Sud-Ovest della città sui colli dell'Alfina quasi dove incomincia il corso di *Rio Chiaro*, presso Torre S. Severo, nel sito ancora chiamato *Botte dell'acqua*, perchè lì c'era il *buctino* o *cisterna* dell'acquedotto.

Un fortilizio, del quale rimangono i ruderi, difendeva le sorgenti e le univa ad un cunicolo artificiale e semi-sotterraneo, dove, seguendo il corso del Rio Chiaro, l'acqua scorreva fino alla balza di *Settecamini*, anticamente chiamata di *S. Gregorio de Sualto* (o *de Sualtulo*) per il convento appartenuto a varî ordini monastici, che s'adagiava sotto la roccia. Qui l'acqua entrava nei cannelli di piombo chiusi nella sommità del grande e monumentale muraglione, che, imponente come una cinta fortificata, discende tuttora dal colle di Settecamini, e, traversando la valle, sale al colle orvietano.

Presso il muraglione nel fondo della stretta valle, dove il muraglione ha un antichissimo arco per il passaggio della via trasversale, c' è il *Campo della Fiera*. Questo fin dal XIII secolo è ricordato (*campus fori, campus nundinarum*) e lo si designava

come posto nel piviere di *S. Pietro in Vetera*, la cui chiesa doveva sorgere sul Rio Chiaro cento metri o poco più a monte del *Ponte del Sole*, dove anticamente c' era stato un tempio etrusco. E del *Campo della Fiera* ci si dice esplicitamente che stava tra il muraglione dell'acquedotto (*murus fontis*) ed il convento di S. Pietro in Vetera.

L'acquedotto entrava in città dalle rupi sotto la chiesa di S. Giovanni dei Canonici Lateranensi passando forse appunto tra i rioni di *S. Faustino* e di *S. Matteo* ambedue *de subripa*.

Un amplissimo cunicolo, alto in media cinque metri e largo quattro, dopo aver percorso un centinaio di metri si biforcava, andando con la medesima ampiezza in due direzioni: per S. Lodovico verso S. Francesco, e, con leggiera deviazione, per la Via dei Mercanti verso la parte occidentale di Piazza del Comune.

Il primo braccio ora è quasi del tutto ostruito, il secondo si può seguire dall' imbocco di Via dei Mercanti nella Piazza dei Ranieri fino al punto dove entra nel masso sotto S. Giovanni; e ne diramano cunicoli secondari verso la Cava in alcuni dei quali sono rimaste le traccie dell' antica tubatura. Opere sotterranee etrusche e romane furono tagliate ed aperte da questa grandiosa opera medioevale, che meriterebbe d'essere studiata e resa accessibile ai visitatori della città.

I due bracci conducevano la principale tubatura a due diversi centri di distribuzione, alla fontana di Piazza del Comune, che forniva i quartieri bassi della città verso Oriente, Settentrione ed Occidente, ed a S. Francesco dove una iscrizione sul fianco della chiesa [† NEL PIV A*ltu d'ur* | VIE | TV | IO STO] ci avverte che siamo sul culmine del masso. In quei pressi forse c'era un cisternone che distribuiva le acque alla parte meridionale, cioè ai luoghi più alti della città.

Numerosissime erano le fontane pubbliche, e se ne concedevano anche ai privati ai quali però venivano tolte quando l'acqua per guasti nell'acquedotto difettava, come, ad esempio, nell'ottobre del 1304, quando si erano perdute le vene.

Nel 1276 fu fatta la nostra *fontana di Piazza Maggiore*, della quale scriverò discorrendo delle nostre cose d'arte, ed i lavori idraulici erano diretti da quel Buoninsegna da Venezia, che l'anno

dopo prometteva ai Perugini una fonte la quale sarebbe riuscita « opera più forte e sicura che non fosse la fontana d'Orvieto ».

Le altre fontane, consistenti ordinariamente in una colonnina col cannello, erano disperse per la città.

Una ce n' era al *Vescovado* dalla quale gli uomini del rione di S. Maria nel 1292 derivavano l'acqua per concessione del Vescovo Francesco; una a Porta Pertusa, ed era detta degli *Alberici* perchè l'antica famiglia aveva lì vicino le sue case; una, che aveva sulla colonnina una conca o tazza, tra S. Giovanni e le case dei *Ranieri* che poi furono di *Ermanno Monaldeschi* primo cittadino d'Orvieto; una alla Cava presso l'attuale chiesuola della *Madonna della Cava*; una a S. Giovenale presso le case dei *Marsciano*; ed una ancora a Porta Vivaria.

E nel centro della città alla Torre del Papa (ora *Torre del Moro*) dove era una piazzetta; a Campo di Fiori, che a quei tempi era detto *Campus Porcorum,* e a Piazza del Popolo. Poi a S. Domenico, a S. Angelo e a S. Stefano.

Fuori della città, nel Borgo, c' era una fonte tra S. Angelo *de Subripa* e S. Faustino, indipendente dall'acquedotto e forse alimentata dalla sorgiva che fino a questi ultimi tempi dette acqua al fontanone del *Campo del Mercato.* E sul declivio del colle, lungo le strade, ad Ovest la *Fonte S. Ormanno*, ora delle *Concie*, a Nord quella di *S. Zero* e ad Est quella del *Leone*, esistenti tutt'ora ma povere d'acqua.

Appositi capitoli regolavano l'uso delle fonti, e soprastanti e guardie le custodivano fin dal secolo XIII. Quella di S. Angelo di Postierla, ad esempio, nel 1295 era anche chiusa in un casotto.

Continui restauri ci sono ricordati dai documenti del XIV secolo, restauri che in parte dal Maitani, restauratore anche dell'acquedotto e della fonte di Perugia, furono diretti.

Ma nella fine del XIV secolo si sentì la necessità d' istituire un ufficio speciale per l'acquedotto e si nominò annualmente un fontanaro. Nel 1379, ad esempio, ricopriva tale carica un certo *Paoluczo*, del quale una deliberazione consigliare del 27 agosto di quell'anno dice:

..... sia tenuto de mandare l'acqua a tucte le fontane, chome decto éne, et spetialmente alla fontana de Piacza Majure, a quella di Piacza di

Popolo, a quella di Sancto Angelo, a quella di Sancto Stephano, a quella di Sancto Jovenale, a quella della torre, a quella della Cava, a quella dell'Aberici (*sic*), all'abeveratoio, et alla citerna del (*sic*) signori septe.

In questo elenco le fontane del Vescovado e di Campo di Fiori sono trascurate insieme con quella di S. Francesco, forse perchè, come del resto per quella di Campo di Fiori sappiamo sicuramente, alla fontana ed al distributore di S. Francesco erano legate.

Al principio del XVI secolo il vescovo Albèri volle restaurare la fontana di piazza; ma già di quei tempi, non ostante i continui lavori di manutenzione, il cannellato andava a rovinando.

Infatti, Clemente VII, quando dopo il saccheggio di Roma, sulla fine del 1527, si rifugiò in Orvieto, affinchè per l'avvenire non mancasse acqua alla città in caso di assedio fece scavare presso la Rocca quel notissimo pozzo artesiano, che è detto di *S. Patrizio* (1528-1537).

Ma nel 1566 si ha notizia d'una fontana nel giardino di Cornelio Clementini, nel 1640 si ricordano restauri fatti nell'acquedotto, vicino alla Botte dell'Acqua, cioè vicino alle sorgenti, e nella pianta d'Orvieto, che porta la data del 1662, si vedono segnate ancora quattro fontane.

La fontana di Pescheria, nella piazzetta, che, entrando da Piazza del Comune nella Via del Cordone (o Filippeschi), si trova subito a sinistra; *la fontana del Carmine* della quale si vedono ancora le traccie baroccamente architettoniche sul fianco della chiesa dei Carmelitani in Piazza dei Ranieri; *la fontana del Cordone* dove Via del Cordone, discendendo verso Porta Maggiore, si biforca e forma Via della Cava e via Malabranca; e *la fontana della Cava* a metà della discesa in quella piazzetta dove è la chiesa della Madonna della Cava.

Doveva però essere ben povero di acque e di pressione l'acquedotto se poteva alimentare soltanto queste quattro fontane poste nella parte più bassa della città, e se fin dal 1640 si compivano le cisterne pubbliche destinate a rimpiazzarlo.

Nel 1867 s'inaugurò il nuovo acquedotto, che ha le sorgenti a 4 km. ad Ovest di Orvieto nelle rupi sotto la borgata di Sugano, dove la gran quantità d'acqua fluente dalla roccia ba-

saltica dà vita anche all'officina elettrica Netti, che dal 1896 fornisce luce ed energia motrice alla città.

*
* *

Nel 1292, quando Orvieto era nel pieno fiore della ricchezza e della potenza, aveva circa 30 mila abitanti.

Molti se ne partirono per le continue guerre civili del XIV secolo, e « spetialmente i sorripani » nel 1351 e dopo. Infatti nel 1402 la popolazione era ridotta a 6 mila.

Nel secolo XVI forse aumentò, ma nel 1683 era scesa a circa 5 mila, cifra mantenuta anche nel 1793.

Ora, dopo tante vicende, con una gran parte della città distrutta e con molte case quasi disabitate, nell'ultimo censimento non si raggiunse la cifra di 9 mila abitanti.

Note storiche d'arte orvietana.

Le origini.

Su questo masso giallastro a riflessi d'oro, che l'impeto bizzarro d'un vulcano lanciò e fissò superbo verso il cielo, e che il lungo ritmo delle acque ruppe ed arrotondò, lasciarono i segni dei loro splendori varie epoche di vita civile.

Non sappiamo se qui abbiano avuto una loro stazione i primi abitatori dell'Italia, quelli che furono detti aborigeni e che, secondo gli studi più moderni, sono stati classificati come appartenenti alla razza mediterranea, la più antica abitatrice del bacino del mare nostro.

Ma non qui come in altri luoghi dell'Italia centrale si son trovate traccie di depositi sepolcrali archeolitici, litici e neolitici, sebbene a volte i contadini delle colline ad Est del Paglia portino in città qualche frammento di cocci primitivi d'impasto rozzissimo e di colore bruno. Strano ardimento sarebbe argomentare da traccie così lievi e d'epoca incerta che, del resto, non si trovano sul nostro masso.

Nè possiamo affermare che la seconda razza, ariana forse, quella che si sovrappose alla primitiva mediterranea, qui sia vissuta. Ci mancano finora notizie di sepolcreti a pozzo contenenti urne a capanna o rozzi vasi cinerari con la cremazione, ed oggetti di bronzo e di coccio, che abbiano le note caratteristiche di quell'età. Nel Museo dell'Opera sono raccolti pochi vasi di bucchero italico a graffiti irregolari ed incerti e alcuni cinerarî di tipo Villanoviano, decorati a graffiti geometrici, che fan fede come nei dintorni qualche stazione di quella razza sia esistita. Ma nulla possiamo dire del colle orvietano e del masso che, finora, soltanto depositi puramente etruschi han dato sempre.

L'arte etrusca.

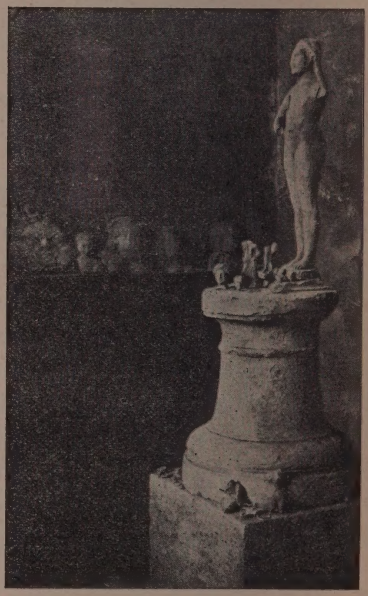
Un popolo straniero, forse tardo parente della primitiva razza mediterranea, forse quello stesso popolo miceneo, che sotto le invasioni doriche abbandonava le proprie sedi, lasciava cadere per

sempre la sua antichissima e superba civiltà già sfiorita, e scompariva prima dall' Ellade, poi dall' Egeo e dalle rive dall' Asia Minore, nel XII-XI secolo av. Cr. correva il mare Mediterraneo in cerca di nuove sedi.

Gli studiosi di questo periodo storico, tanto interessante per il mistero che lo avvolge, mistero ricco però di luci e di chiarori, ora han creduto poter determinare che gli Etruschi, venendo d' oriente, giunsero presso di noi dal Tirreno, ora che giunsero invece dall'Adriatico.

In verità a più riprese i profughi del bacino orientale del Mediterraneo, e dal Tirreno e dall'Adriatico approdarono alle terre italiane.

Ma qui non abbiamo nè quei depositi etruschi arcaici, poverissimi e strani per le tante somiglianze con periodi più antichi dell'arte micenea, rinvenuti a Novilara nel Pesarese ed a Nesazio nell' Istria, nè quei depositi ugualmente e forse più arcaici, ricchissimi e superbi, pur essi tanto affini ai tipi d'arte orientale, dei quali sono pieni, ad esempio, il territorio di Vetulonia e il territorio di Cere (Cervetri) nel littorale tirrenico, e, un po' nell'interno, il territorio di Praeneste (Palestrina).



Venere primigenia *(trovata nel sacrario di Cannicella).*

Non credo che le antichità etrusche orvietane, note sinora, risalgano oltre il IX secolo a. Cr.

Una statuetta di *Venere Primigenia*, scolpita in marmo, opera fine e suggestiva conservata nel Museo dell'Opera, è la più antica manifestazione d' arte che si abbia in Orvieto. Il tipo della figura si può ben riconoscere come *camitico* (e non *semitico* come scrisse il Gamurrini) e la pettinatura è stranamente caratteristica per la

disposizione dei capelli, regolarmente ordinati a boccoli leggieri piegati all'indietro sulla testa e spioventi sulla nuca. D'arte arcaica greca la disse Körte, che primo la vide e la studiò.

Testa di donna *(proveniente dalla necropoli di Cannicella).*

Avvicino a questo antichissimo simulacro, che ebbe in epoca più tarda (v-iv secolo a. Cristo) gli onori del culto nel sepolcreto di *Cannicella*, sotto il masso, sul declivo del colle a mezzogiorno, una testa scolpita in pietra nera friabile (nenfro) proveniente dalla nostra necropoli etrusca e nella quale è evidentissimo il tipo camitico con la caratteristica pettinatura a boccoli. Devo aggiungere, come oggetto di arte arcaica, un frammento di stele sepolcrale con la figura d'un guerriero a piccolo rilievo (Museo dell'Opera), che si può avvicinare alle conosciutissime stele figurate di Vetulonia e di Volterra, e a quella con iscrizione etrusca trovata nell' Isola di Lemnos, celeberrima e discussa tanto. Pure importantissimo, ma meno arcaico, è un cippo sepolcrale (e simile a questo è un

altro cippo orvietano conservato nel Museo Archeologico di Firenze) raffigurante in grandi proporzioni la testa di un guerriero, che porta scritto nell'elmo : *larth cupures aranthia.*

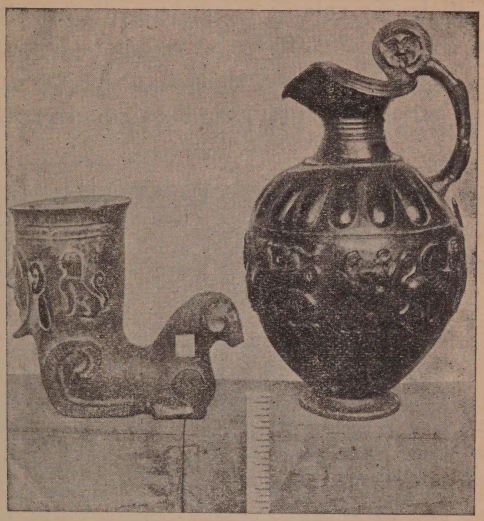
Un dischetto di bronzo del *Museo Faina*, nel quale è rappresentato a sbalzo un Mostro Gorgonico, figurazione da me altra volta studiata, è pure un'antica opera d'arte, affine per tanti elementi tecnici ed artistici, ai più antichi bronzi sbalzati che si siano rinvenuti nell' Italia centrale.

Cippo etrusco. - Una testa di guerriero *(proveniente dalla necropoli Mancini. - Museo dell'Opera).*

In questi ultimi tempi il Museo dell' Opera acquistava la parte inferiore di un cippo parallelepipedo, di cui le tre faccie portano tre figure maschili dalla cintola ai piedi. Quella di mezzo esibisce un guerriero con gli schinieri, che hanno una speciale e caratteristica allacciatura in basso, e nelle faccie laterali si vedono uno scudiero a gambe nude ed un efebo, che porta una oinochoe.

L' importantissimo frammento del cippo, che in origine doveva essere formato di due blocchi sovrapposti, fu rinvenuto nella cantina di una casa del sig. F. Malvolti, in Via Pecorelli presso l'antica porta Vivaria, dove ultimamente si fecero altre scoperte notevoli delle quali scriverò a suo luogo.

Contemporanei a questo periodo d'arte sono vasi di bucchero etrusco pure appartenenti al Museo dell' Opera, con teorie di uomini e di animali mitici, vasi trovati nelle tombe più antiche della necropoli detta del Crocifisso del Tufo, o Mancini e Bracardi. L'impasto di questi vasi è finissimo e con linee sicure e forti vi sono rilevate le figure, sia quelle più grandi delle *oinochòai* (vasi da vino), sia quelle minutissime delle tazze di cui ha splendidi esemplari il Museo Faina. Ma più antico forse di ogni altro fittile etrusco è un vaso da vino di bucchero non molto fine con rilievi irregolari, appartenente al Museo dell'Opera.



Buccheri etruschi *(Museo dell'Opera).*

Nel 1907 presso il sig. Giuseppe Travaglini di Orvieto vidi, esemplari mirabili e finora sconosciuti, numerosissimi frammenti di enormi vasi di bucchero d' impasto rozzo nerastro rilevati alla maniera del VI-V sec. av. Cr. e dipinti a fregi ed a figure (?). Non potei avere però notizie sicure sulla loro provenienza; ma ho ragione di credere che siano stati trovati sul nostro masso.

Vasi corintii. *(Museo Faina).*

È questa tutta arte locale; ma gli Etruschi,

che pure commerciavano largamente e scorrazzavano per tutto il Mediterraneo, dalla Grecia portarono in epoca più antica vasi corintii dalle forme aggraziate ma non belle, con disegni geometrici e decorativi, dove predomina la linea curva, e con rare figurazioni magiche di volatili e quadrupedi, tutte eseguite a colori pallidi su fondo giallastro (se ne vedono splendidi saggi al Museo Faina); e più recentemente, dalla fine del VI secolo fino al IV a. Cristo, vasi attici di fattura grandiosa ed elegantissima, adorni di meravi-

Un lato della sala dei grandi vasi attici *(Museo Faina).*

gliose scene mitiche, guerresche ed orgiastiche a forti risalti di colore rossastro sul nero o nero sul rossastro, con sovrapposizione di smalti bianchi e violacei.

* * *

Così siamo giunti ad un periodo nel quale presso da noi, la vita etrusca era già nel suo massimo splendore. Ed è necessario far cenno di quello che fu Orvieto in quell'epoca.

A corto come siamo di notizie storiche di quell'età, bisogna contentarsi di osservare quanto « fuga di tempi e barbari silenzi » non ci hanno rapito. Molto anzi dell'antichissima civiltà ci è stato conservato, perché nelle epoche della decadenza è cessata anche la facoltà della trasformazione e della rinnovazione e

si è lasciato che sulle rovine altre rovine si accumulassero e le coprissero e le conservassero per i curiosi dell'avvenire.

Il ripiano del masso orvietano da noi già descritto ha anch'esso i suoi strati archeologici. Il primo strato, il più profondo, corrispondente alla primitiva civiltà etrusca del luogo, sul masso è rappresentato da pozzi, forse da cunicoli e da recinti costrutti a blocchi parallelepipedi di tufo e da tombe a cassa, delle quali alcune furono rinvenute sulla periferia ed altre nella necropoli esterna sotto il piano delle tombe costrutte.

Ed una curiosissima notizia ci è stata tramandata dai nostri bravi nonni del 1532. Lavorandosi in quell'anno per scavare il Pozzo di S. Patrizio, traduco a parola dal poco umanistico latino di un bastardello delle Riformanze Comunali del 1532:

« furono trovati alquanti vasi, parte sani e parte invece rotti, nel fondo del pozzo presso la rocca, ed inoltre fu quivi trovata una piccola navicella di rame e due istrumenti di ferro, che erano adatti per medici chirurgi, e furono trovati molto al disotto del tufo per grande spazio. Ed un vaso quivi ritrovato conteneva molte ossa umane nella cava sotterranea per duecento piedi ».

È necessaria qui una spiegazione. Il Pozzo di S. Patrizio, del quale a suo tempo scriveremo, consiste in un grande vano cilindrico scavato nella rupe, presso la Rocca, fino alla profondità di 62 metri. Fu tagliato il masso per una trentina di metri quando, incontratosi lo strato di scorie friabili, si giunse al banco d'argilla su cui poggia tutto il masso orvietano. Si dovette allora proseguire la costruzione discendente in calce e mattoni, opera arditissima. Ora la profondità di duecento piedi indicata dal documento, in vero un poco confuso, corrisponde presso a poco alla profondità di 54 metri.

Messa da parte la peregrina attribuzione di quei certi ferri ai medici chirurghi, è chiaro che qui si tratta di un deposito molto arcaico. E la profondità enorme fa fede che la deposizione fu fatta dal declivio del colle, sotto la rupe.

I pozzi etruschi, dei quali è ricchissimo il masso orvietano, sono formati da una larga fossa cilindrica, che dal ripiano del masso penetra nel sodo per una profondità variante dai cinque agli otto metri. La fossa è nel fondo e tutt' intorno cementata

d'uno strato d'argilla, d'uno spessore che raggiunge quasi sempre e oltrepassa frequentemente il mezzo metro. Dentro a questa veste impermeabile gira una serie di zone a blocchi di tufo regolarmente tagliati e gli uni agli altri uniti senza cemento, alternati qua e là talora da pezzi irregolari di travertino cavernoso, destinato forse a purificare le acque. Il fondo è formato di una o più lastre di tufo incastrate nell'ultima zona della costruzione, mentre la copertura, come ancora in alcuni pozzi si può osservare, somiglia stranamente alle coperture a *tholos* delle tombe e degli ipogei di tipo miceneo, e della cisterna conservata sul Palatino.

Per fare questi pozzi i primitivi abitatori dovevano dunque fornirsi di tufo da costruzione, di travertino e di creta. Scavando il vano del pozzo potevano senza difficoltà fornirsi di quanto materiale tufaceo volessero, mentre sul ripiano del masso non v' era nè travertino nè creta. Questi due elementi necessarissimi per la costruzione dei pozzi, li andavano a cavare dalla rupe ad Oriente dove appunto sopra le roccie è un banco di travertino e sotto uno strato di argilla. Là dove avevano tolto l'argilla, ad un livello ora ricoperto da più che dieci metri di detriti cadutivi da sopra, deponevano nell'età primitiva i loro morti, con vasi di coccio, utensili ed amuleti di bronzo, tra cui l'arcaicissima fibula che nella Riformanza è detta *piccola navicella di rame*. Così si può spiegare quel deposito sepolcrale etrusco o pre-etrusco trovato dagli scavatori del pozzo monumentale.

Una fitta rete di cunicoli percorre il sottosuolo del masso ad una profondità che varia dai sei ai dieci metri. Furono attribuiti all' epoca etrusca e furono attribuiti all' epoca medioevale. Che fossero e a che servissero ancora non si è potuto immaginare in modo soddisfacente. Cunicoli raccoglitori d' acqua non possono essere, chè vano è ricercar l'acqua nel tufo, essendo questo così poroso ed intersecato da fessure, che i cunicoli invece di adunar l'acqua l'avrebbero dispersa, ed essi quasi mai sono in comunicazione coi pozzi. Se fossero stati tagliati per opportune vie di scampo, male avrebbero corrisposto allo scopo, perchè un uomo di statura poco più che mezzana vi cammina molto a disagio. In alcuni cunicoli però si sono trovati frammenti di vasi di bucchero, e per questo, solo per questo, anch' io, nel dubbio, non oso ne-

gare completamente la paternità di essi agli etruschi, cui forse servirono per scopi igienici o religiosi.

Recinti formati da grandi blocchi di tufo regolarmente squadrati, si son trovati in varî luoghi. Presso la chiesa di S. Stefano a Fontanasecca, ad esempio, e nella cantina di casa Corseri *(Via dei Muffati n. 4)*. In questa cantina la traccia rimasta di un recinto a grandi blocchi, (dei quali alcuni sorpassano il metro in lunghezza), fa angolo, e i due fianchi vanno uno verso Nord l'altro verso Ovest.

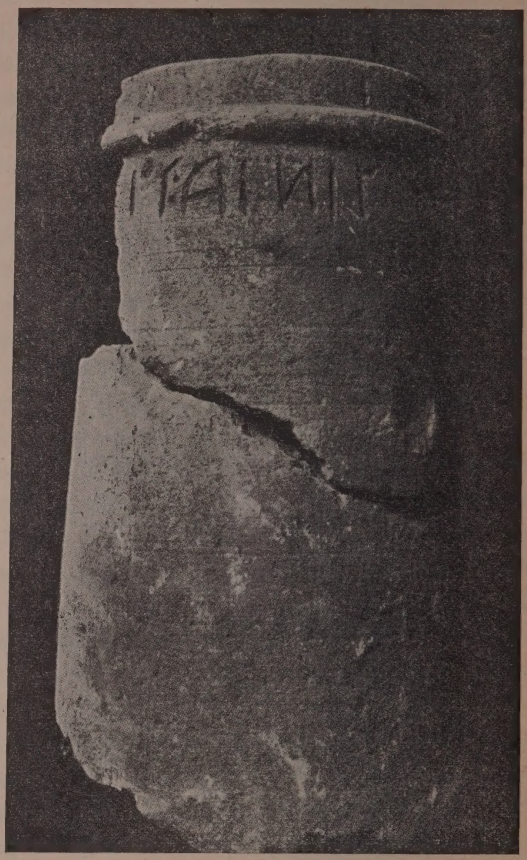
Lì presso, sopra terra, nella via breve, che unisce *Via dei Muffati* con *Via Muzio Cappelletti*, la base del muro d'una piccola casa è formata da grandi blocchi che a quel recinto dovevano appartenere. Questi nell'età più antica erano i recinti sacri, dentro i quali più tardi sorsero i tempî.

Quale fosse in quell'età la vita etrusca sul masso orvietano, non possiamo congetturarlo; forse ancora in formazione era la potenza e l'arte di questo popolo di sapienti e di sacerdoti, di commercianti e di epicurei. Ma verso il VII sec. av. Cristo aveva già preso forma la vita nazionale degli Etruschi, e, nella tradizione degli scrittori greci e latini, noi li troviamo ben ordinati fin dai primi tempi di Roma in Lucumonie, con le loro leggi civili e religiose, con i loro formulari magici, coi loro sacerdoti e coi loro abbigliamenti.

Qui gli Etruschi, dal VI al IV sec. av. Cr., costrussero sul masso tempî a blocchi riquadrati di tufo e li decorarono di splendide opere fittili dipinte (Museo dell'Opera), nelle quali vediamo tutto il passaggio della maniera più arcaica di tipo locale o di imitazione corintia, all'imitazione degli esemplari attici, e li rivestirono più tardi di cementi dipinti a vivi colori. E vi adorarono la divinità sotto varie forme.

Vedemmo già la statua della Venere primigenia; ma non tutti i numi ebbero simulacri così belli. Ad esempio, Tinia (Giove), del quale un tempio fu nel sito di S. Giovanni Evangelista e l'altro ove è il Duomo, veniva adorato sotto forma di asta. Due coni tronchi perforati in tutta la loro lunghezza e con l'iscrizione all'esterno: *tinia tinscvil (Giove, asta posta)* furono rinvenuti uno sotto S. Giovanni l'altro sotto il Duomo (Museo dell'Opera).

Nel foro centrale di questi coni il *Pontefice*, che appunto traeva il nome da questa sua azione del *porre* e consacrare la divinità, fissava un'asta di quercia, di acero o di altro legno, che veniva adorata come simbolo del Nume. Ricorderò che come Tinia così anche Vertumno, dio latino di origine etrusca ed identificabile con Voltumna, che in Orvieto aveva il suo maggior santuario, veniva adorato, secondo Properzio, sotto forma di un fusto d'acero.



Conetto etrusco, che sosteneva un' asta sacra dedicato a Giove *(trovata sotto il Duomo).*

Sul declivio del colle gli Etruschi distesero un ampio sepolcreto dove a grandi isole regolari erano disposte numerose tombe a camera, tirate su a blocchi di tufo senza cemento, con la volta ad incastro, costrutte con la medesima tecnica del *tholos* miceneo, delle tombe etrusche di Cervetri e del così detto Carcere Mamertino di Roma, e pure non come questi in pianta rotonda, ma rettangolare.

Giacchè ho nominato Cervetri ricorderò come in quel luogo, fecondissimo di memorie etrusche, chiaramente si possa vedere che le tombe son disposte per famiglie. Infatti a gruppi di varia grandezza e disposizione sono ordinate. Ciò pure avviene nei se-

polcreti delle altre città etrusche, quando piuttosto un grande vano non raccolga, come a Perugia nella tomba dei Volumni (che però è d'epoca relativamente tarda), tutti i depositi della famiglia.

Da noi invece le tombe, disposte tutte regolarmente ad isole, e presso a poco uguali le une alle altre (come i loculi d'un colombario in un cimitero moderno), quasi tutte fornite d'iscrizioni che ci rivelano una strana promiscuità individuale e sessuale di depositi, raramente usate per la sepoltura di più che un morto, stanno a dimostrare con tutta evidenza come la costruzione del sepolcreto fosse pubblica ed il deposito occasionale. Accanto ad un *Latinies* un *Tarchvetenas* e via via nomi differenti gli uni vicini agli altri, e nomi simili lontani e dispersi in isole sepolcrali diverse.

Così della nostra Orvieto, nell'epoca etrusca più fiorente, null'altro conosciamo che tempî decorosissimi e sepolcreti disposti in modo assolutamente diverso da quello in cui di solito sono disposti nelle città etrusche.

Fin dal 1828 il Müller disse che in Orvieto era stata la *Vulsinii Veteres (Vulsinii antica)*, alla quale sarebbe succeduta, nell'epoca romana, la *Vulsinii novæ*, etrusco romana, vicina alle rive del lago dove sorge adesso Bolsena.

Il chiar. Gamurrini ed altri molti credettero di poter dimostrare la giustezza di tale identificazione, della quale poi anch'essi dubitarono. Quanto sia ipotetica una doppia *Vulsinii*, *vecchia* e *nuova*, e quanto sia arbitrario porre una inesistente Vulsinii vecchia sul masso orvietano, ho già dimostrato in uno studiolo critico. Nè starò a ripetermi. Tentai al contrario di sostenere che sul masso orvietano era il *Fanum Voltumnæ*, il *luogo sacro a Voltumna*, alla principale divinità degli etruschi.

La deposizione occasionale nei sepolcreti, il gran numero di tempî decorosissimi ed altri argomenti archeologici, storici e topografici per me fanno fede, come già scrissi, che quassù era il luogo sacro per tutta l'Etruria, il santuario dove si adunavano i popoli delle Lucumonie per i mercati, per i giuochi sacri, per i concilii politici e guerreschi.

Ma mentre la Fortuna, la dea *Norzia* degli Etruschi, abbandonava gli Etruschi infiacchiti per i forti Romani, e mentre

questi estendevano il loro dominio nel territorio nostro, già battuto dall'invasione o, meglio, dall'infiltrazione dei Galli, gli ultimi tempi dell'arte etrusca fiorivano ancora presso di noi.

***

Nei dintorni di Orvieto, sul colle di Settecamini a Sud Ovest, e nella medesima direzione più lontano sul colle di *Paterazzo*, delle tombe famigliari scavate nel masso si coprivano di finissime pitture (secolo IV-III av. C.); e, specialmente in una delle tombe di Settecamini, le scene dipinte assumevano un vero valore storico ed artistico; senza dire che, tra le altre, una lunga iscrizione, che è un brindisi, ci ha conservato uno dei più evidenti saggi di versificazione etrusca. Inoltre la famiglia dei *Velusi*, quivi sepolta, ha lasciato nelle iscrizioni importanti notizie della sua storia e dei costumi nazionali.

Sebbene sia incompleta la popolare descrizione che ne pubblicai, a quella rimando il lettore.

Dopo che Vulsinii, ultimo baluardo della potenza etrusca, cadde, nel 263-264 av. Cr., sotto l'impeto degli eserciti di Marco Fulvio Flacco, anche il Fanum Vultumnæ rimase vuoto e fu forse distrutto.

I giuochi sacri che prima vi si facevano furono continuati nella Vulsinii etrusco-romana, di dove, al tempo dell'Imperatore Costantino, con decreto imperiale furono, per gli Umbri, trasportati a Spello.

E nei tempî abbattuti i sapienti sacerdoti non presero più gli auspici, nè innalzarono al cielo le aste sacre simulacro delle divinità. Era finito il periodo della prima vita artistica d'Orvieto col finire della potenza etrusca, che quassù aveva avuto il suo centro religioso e politico.

Non posso rinunciare a ripetere qui quello che un'anima geniale d'artista e di poeta, l'architetto Zampi, restauratore del nostro Duomo, mi diceva quando per la prima volta io sostenni la identificazione del Fanum Voltumnæ sul masso orvietano: « Dunque Orvieto ebbe sempre il suo Duomo, risplendè sempre fra i popoli come un santuario! ».

L'arte romana.

Per due secoli e più rimase forse disabitato il sito d'Orvieto. Le più recenti traccie etrusche del masso e del colle infatti non discendono oltre l'epoca della distruzione di Vulsinii (263-264 a. C.), come le prime traccie evidentemente romane non risalgono oltre il primo secolo dopo Cristo, oltre l'età dell'Impero.

Sui colli vicini invece la continuità dei depositi sepolcrali, dei pagi e delle ville non è interrotta, e senza dubbio una civiltà etrusco-romana ha lasciato sue memorie a Monte Tigno (Ovest), a Pietracampana e sotto Monte Porzano (Sud-Ovest), a Camorena, a Paliano (Sud-Est) ed altrove.

Ma queste memorie di un periodo d'arte decadente non ci interessano direttamente, nè han pregio, se ne togli, ad esempio, un sarcofago col ritratto intiero del defunto scolpito sul coperchio, qualche bronzo di buona fusione e cocci d'impasto giallo figulino con rilievi di scene guerresche, i quali furono ricoperti di sottilissima argentatura e doratura (Museo dell'Opera).

Nel 1504 veniva tolta dalla piazza maggiore una colonna posta sulla scala della chiesa di S. Andrea dove era scritto:

IMP. CÆSARI . DIVI . F . AUGUSTO . ET . QUIETI . ORBIS . D.

e lì presso fu rinvenuta un'ara dedicata a *Giove Cimino* forse pur essa del primo secolo dopo Cristo.

Se dobbiamo credere al Manente (storico orvietano del XVI secolo) per la costruzione del Duomo furono fin dalla fine del XIII secolo usati i marmi di molti tempî pagani. E non del tutto priva di fondamento deve essere tale affermazione perchè anche nel sec. XVI per fare una lapide onoraria a Simone Mosca e a Raffaello da Montelupo, si usava una lapide cristiana del VI o VII secolo d. Cr.

I tempî marmorei dell'età romana nel sito del Duomo, di S. Giovanni, di S. Andrea e presso S. Francesco, con tutta probabilità erano costrutti sulle rovine dei più antichi tempî etruschi, come attestano le decorazioni fittili d'arte sacrale etrusca trovate in quei luoghi.

Un grande frammento di sarcofago romano dove è rappresentata a basso rilievo una scena nuziale, frammento murato nella sala maggiore del Palazzo Comunale è l'opera più pregevole di arte romana, che ci sia rimasta.

Sarcofago romano *(Palazzo Comunale).*

Pure eccellenti sono due formelle oblunghe di marmo a bassorilievi decorativi, che ora fanno da pilastri alla mensa d'altare della chiesa alla Badia di S. Severo presso la città, e qualchè altro sarcofago e qualche frammento di statua conservati nel Museo dell'Opera.

Anche le colonne granitiche, che sostengono gli archi della chiesa di S. Andrea, si possono attribuire al II secolo dell'Impero e sembra anzi che la chiesa stessa sia appunto la basilica romana eretta nel foro, e trasformata in tempio cristiano.

Alla confluenza del Tevere col Paglia, che dai Romani era conosciuto come una continuazione del Chiani, ed era detto « Chiani, fiume navigabile », alla fine del primo secolo dell'Impero o al principio del secondo, sorgeva un grandioso edificio, una stazione pei navigatori che lungo il Tevere da Roma salivano nell'Umbria e nell'Etruria, o dall'Etruria e dall'Umbria discendevano a Roma.

Ruderi di terme Romane (*Pagliano*).

C'era un tempio dedicato a Venere Vincitrice ed unito ad esso uno stabilimento termale. Ivi si rinvenne la prima traccia del cristianesimo di questi luoghi, chè in una tegola trovata nelle terme ci fu scritto rozzamente prima della cottura: « *Urse vivas in deo* ».

I ruderi rimasti in quel sito, detto Pagliano, hanno ancora lar-

ghissimi tratti di *opus reticulatum*; ma il luogo ricco di bronzi, di vetri e di cocci aretini all'epoca dello scavo, ora è pieno di arbusti e di rovi.

Se il viaggiatore che va da Orvieto a Roma, a tre chilometri circa dalla nostra stazione, dopo passata la prima galleria, avanti di giungere alla seconda (ed è un attimo, chè sono vicinissime), si affaccia al finestrino di sinistra, vede la confluenza dei due fiumi, del Paglia e del Tevere, e i ruderi di Pagliano.

Ma se ben poco ci è rimasto di opere d'arte romana, invece troviamo che il gusto architettonico classico s'era profondamente radicato nell'arte nostra dei bassi tempi.

Il giro grandioso degli archi classici e la maestà delle colonne intisichivano nello stile romanico-toscano, s'appesantivano nel romanico-lombardo, mentre da noi, nelle nostre chiese più antiche, gli archi e le colonne conservavano lo slancio, l'eleganza e la solennità classica.

* * *

La Piazza del Comune, che per consenso di tutti gli studiosi di cose orvietane tiene il posto del Foro etrusco e romano, è traversata longitudinalmente nel suo lato settentrionale dal decumano (Ovest Est) irregolarmente rappresentato dalla linea: *Via della Cava*, *Via del Cordone*, *Piazza Vittorio Emanuele*, e *Corso Cavour*.

Ma il decumano ordinariamente non si appoggiava così ad uno dei lati del Foro ed è legittimo supporre che tutta l'area fabbricata tra Piazza Vitt. Em. e *Piazza Ascanio Vitozzi* occupi una parte del Foro. Tanto più che la *Via Ascanio Vitozzi* la quale muove da Piazza Ascanio Vitozzi verso Est, parallela al Corso Cavour, sulla fine del secolo XIII si chiamava *Borgo Nuovo* e vi si costruivano case.

E dove il Corso sbocca nella Piazza Vitt. Em. non c'era solo la chiesa di S. Andrea sul lato meridionale, ma c'era anche una chiesa di S. Bartolomeo sul lato settentrionale, chiesa ricordata distintamente in carte dei secoli XIII e XIV, forse succedanea di quel tempio sacro a *Giove Cimino* la cui ara con inscri-

zione (secolo I d. Cr.) fu trovata nello stipite d' una porta del palazzo Valentini-Franci presso la Piazza, sul Corso Cavour.

Ora è scomparsa ogni traccia della chiesa di S. Bartolomeo e della metà settentrionale del Foro. Ma nella forma attuale della chiesa di S. Andrea e nei documenti medioevali, che la riguardano, troviamo sufficienti indizii per ritenere che essa conservi il posto ed in parte la forma della Basilica romana eretta nel Foro, dove insieme con il tempio di *Giove Cimino* fiancheggiava il decumano.

All' esterno della chiesa, sul fianco settentrionale, per tutta la sua lunghezza, si addossa una serie di botteghe basse e ristrette, e sul lato meridionale, internato nei fabbricati del Comune, si stende un corridoio in parte coperto e in parte no, del tutto corrispondente allo spazio occupato dalle botteghe sul lato settentrionale.

Quelle botteghe e quel corridoio, ugualmente caratteristici, rappresentano lo spazio che fino al secolo XIV fu occupato dal portico esterno della chiesa, dove si fermavano i mercanti di generi minuti, portico che i canonici di S. Andrea nel 1303 chiesero, ma non ottennero dal Comune, di atterrare.

Inoltre fin dalle più antiche memorie apprendiamo che sulle scale di S. Andrea si compivano gli atti giurisdizionali del Comune, residente lì presso fin dalle origini. Tra l'altro ogni anno il 15 d'agosto venivano a giurar fedeltà sulle scale di S. Andrea tutti i signori de' castelli del contado, continuandosi in tal modo l'uso pubblico ed ufficiale della basilica antica.

Ora la chiesa di S. Andrea ha delle colonne di granito con capitelli parte antichi e parte d' imitazione, capitelli che non appartenevano in origine a quelle colonne.

Le colonne possono essere del secondo secolo. Hanno una leggiera *enthasis*, al sommo scapo una doppia collarina, e all'imo una smussatura obliqua e rientrante verso la base. Le basi poi sono del tutto di tipo romano, almeno per quello che se ne può vedere, essendo in parte nascoste dal pavimento che resta alquanto più alto del piano antico.

Gli archi sostenuti dalle colonne granitiche hanno slancio ed eleganza di sapore classico e la parete sovrastante ha delle finestre di giusta ampiezza ad arco tondo.

È inutile parlare qui delle successive trasformazioni subite dalla chiesa di S. Andrea; basti notare come fin dall'ampiamento, che diede alla chiesa il doppio transetto gotico a crociera, essa abbia perduto la sua abside semicilindrica.

Simile nella grandiosità degli archi e delle colonne, se non nella ricchezza dei materiali, è la chiesa di S. Giovenale, anch'essa di remota antichità e priva dell'abside antica scomparsa quando, in periodo gotico, fu prolungata verso oriente la chiesa. Ed affine a questa è la chiesa di S. Lorenzo « de' Arari », la quale, rappresentando uno speciale fenomeno storico ed artistico, va particolarmente studiata come si farà a suo luogo.

Interno di S. Giovenale.

Potrebbe stupire la mancanza di portici esterni in queste chiese, ma tornerò a ricordare quello di S. Andrea indicato dai documenti e del quale rimasero avanzi fino ai primi del XVI secolo, ed aggiungerò come sulla facciata di S. Giovenale sia ancora facilissimo riconoscere l'impostazione del tetto, che in origine copriva il portico.

Se poi nessuna traccia monumentale e nessuna memoria storica è rimasta dell'antica cattedrale di S. Maria, che tenne prima, insieme con la chiesa di S. Costanzo, il luogo del Duomo attuale, pure a meno di un secolo dalla sua distruzione (1290 circa) sulle pareti della cappella del Corporale Ugolino di Prete Ilario (1357-1364) figurò il papa Urbano IV, che, da sotto il portico di Santa Maria del Vescovado, presenta al popolo il lino miracoloso.

Da tutti questi elementi di pura arte romana doveva derivare il maggior tempio di Orvieto.

E per vero il Duomo, sorto verso la fine del XIII secolo, sulle antiche chiese di S. Maria del Vescovado e di S. Costanzo (dove c'era stato già un tempio etrusco), con la sua abside originaria semicilindrica, distrutta fin da prima del 1335, con le sue forti ed alte colonne e con i suoi archi maestosi, stupefacenti esemplari di tipo classico per l'epoca loro, può far fede di quanto profondamente fosse radicato presso di noi il gusto del classicismo architettonico.

L'arte barbarica e l'arte romanica.

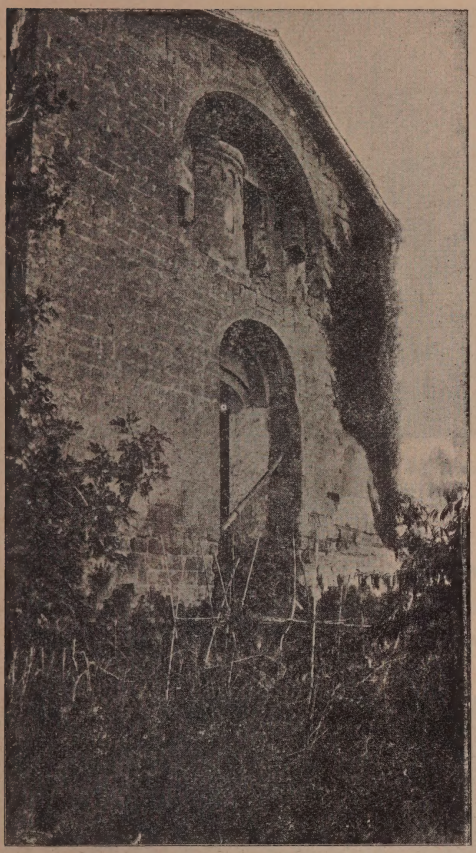
Nei dettagli ornamentali lo stile barbarico e romanico appare, sebbene con traccie leggiere, anche presso di noi: e con esso quella dovizia di segni e simboli magici, che, per indecifrati contatti ideali, nei bassi tempi si fondeva col simbolismo cristiano.

Come ricordammo, nel sito dell'Abbazia dei SS. Severo e Martirio era in epoca longobarda una chiesa di S. Silvestro ed a questa doveva appartenere il paliotto d'altare in marmo dov'è graffita una croce, dai bracci ornati di volute all'estremità, con quattro pavoni (sec. VII-VIII); paliotto, che, nella parte posteriore nuovamente scolpito a mezzo il secolo XI, servì per l'altare della chiesa dei SS. Severo e Martirio (Museo dell'Opera). Per quella chiesa appunto, che ha nella parete di fondo una edicoletta od absidiola collocata in alto ed adorna di una cornice ad arcatelle cieche sostenute da mensole allungate, che gira tutta la chiesa all'esterno sotto la grondaia.

Paliotto della chiesa dei SS. Severo e Martirio *(verso)*.

Ma l'absidiola della chiesa dei SS. Severo e Martirio, che sporge e sta sollevata a mezzo della muraglia orientale della chiesa

stessa, ha caratteristici riscontri in due altre chiese orvietane: nell'ex-chiesa di S. Mustiola, ora rimessa dell' impresa Pedichini in *Via Pecorelli*, e nella chiesa di S.to Stefano sul Corso Cavour, le cui absidiole sono girate a mezza altezza nella parete prospiciente l' ingresso.

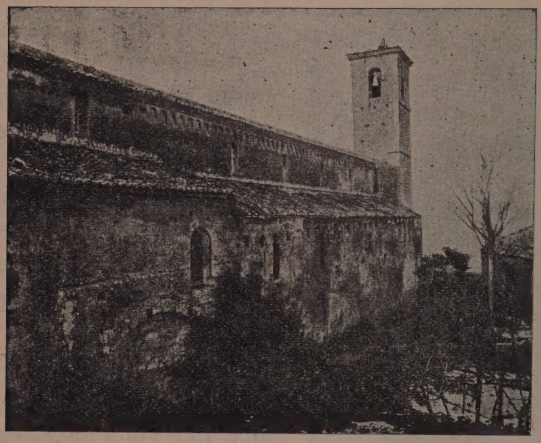


Absidiola della chiesa dei SS. Severo e Martirio.

L'absidiola di S. Mustiola è volta ad occidente, ma ha all'estremo una decorazione tagliata sul tufo molto simile a quella dell'absidiola dell'Abbazia; quella di S.to Stefano è volta ad oriente, posa su tre mensoloni a ventaglio ed è di fattura semplicissima priva di ogni decorazione. Ambedue mancano delle arcatelle cieche di coronamento, che abbelliscono l' absidiola dell'Abbazia. Invece l'antica chiesa di S. Angelo (ora ridotta a sagrestia) ed una parte dell'attuale chiesa di San Giovenale ed un tratto del Vescovado sulla *Via Soliana* presentano nel coronamento delle muraglie quella decorazione ad arcatelle cieche sostenute da mensole lunghe e piatte, la cui origine risale a molto prima del x secolo.

Mentre nella stessa chiesa dei SS. Severo e Martirio tutti i capitelli in pietra dei pilastri messi a sostegno delle volte venivano ornati di segni e simboli magici a piccolo rilievo, nella fabbrica dell'Abbazia come nel tratto del Vescovado, che indi-

cai, si cominciava quel sistema d'ornamentazione architettonica a dentelli o dadi rilevati ed abbassati, che, prima con una fascia leggiera (Abbazia), poi con una fascia larghissima girando l'arco e gli stipiti, ornerà le finestre dei nostri palazzi pubblici e privati, formando una vera nota caratteristica dell'ornamentazione architettonica orvietana nel medio evo.



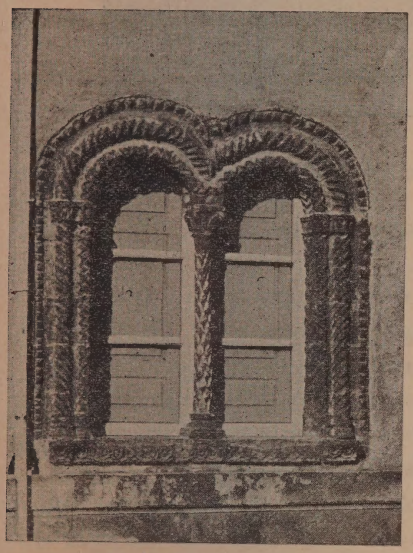
Fiancata sinistra di S. Giovenale.

Ugualmente di arte barbarico-romanica sono: un mosaico a disegno geometrico nel piancito della chiesa di S. Andrea, fatto fare, se il Manente non erra, nel secolo x: il piancito, pure mosaicato, della chiesa di S. Severo all'Abbazia e i larghi graffiti delle lastre di marmo, che, decorate a tergo di mosaici di tipo cosmatesco, servirono in seguito per il pulpito della chiesa di S. Andrea. Alcune mensolette a testine umane, a mostricciattoli, ecc. che sorreggono i rampanti della scalata del Vescovado (1202-1211), in

Arcone dell'Abbazia.

quella parte che conduceva alla *loja* superiore, sono i migliori rimasugli orvietani di decorazione figurata d'arte romanica.

Nel grande arco dell'Abbazia dei SS. Severo e Martirio, tagliato in una muraglia di rivestimento e sostegno al presbiterio della chiesa (sec. XII-XIII), si sfoggiava con una elegantissima cornice a spirali, a rosoncini e a foglie poco rilevate; mentre opere belle e grandiose della fine del XII secolo e dei primi tempi del XIII: la torre campanaria della stessa Abbazia e quella della chiesa di S. Andrea, con le loro finestre bifore, semplici e pesanti, che hanno un mensolone tra il capitello della colonnina e lo stacco dei due archetti, facean contrasto alle elegantissime bifore dei sec. XII e XIII, di cui sono rimasti esemplari eccellenti, quelle della stessa casa abbaziale, quella del palazzo di Giuseppe Petrangeli, già dei Filippeschi, in Via Malabranca, quelle di Via della Commenda, quelle infine di una casa (forse anticamente palazzo de' Medici) in Via Ripa Medici, e le finestre e l'arco in Via Ripa Serancia N. 1, presso S. Giovanni, ed altrove.

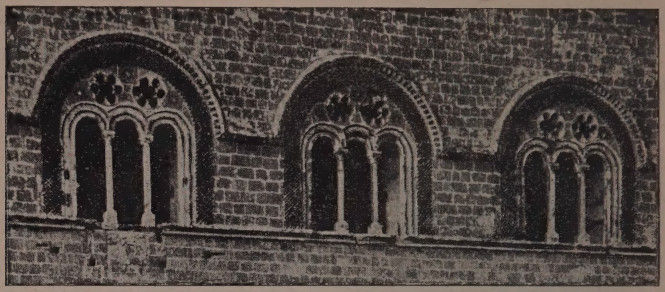


Bifora di un palazzo Filippeschi
(ora G. Petrangeli).

Probabilmente l'arte benedettina, rivelatasi nelle numerose abbazie del territorio orvietano, ed affermatasi decorosamente in quella dei SS. Severo e Martirio, non solo con la chiesa (sec. XI), ma anche con la casa abbaziale, tuttora conservatissima e molto somigliante a quella di Casamari (1035-1036), informò lo stile delle nostre costruzioni civili, pubbliche e private.

Nel cosidetto Palazzo del Capitano del Popolo, sorto come palazzo papale nel 1157 od in quel torno, sulla facciata della casa Dolci (che prima forse fu dei Montemarte) in Via del Po-

polo, e sulla facciata di un palazzo che forse fu dei Della Greca, che circa il 1500 fu trasformato da monsignor Antonio Albèri e che è detto Palazzaccio, sul Corso Cavour, si vedono ancora, più o meno conservate, le trifore elegantissime a tutto sesto, fatte



Trifore del Palazzo del Popolo.

quando questo tipo architettonico raggiunse presso di noi la massima perfezione.

Le finestre sono incorniciate da una larga fascia a scacchiera formata di dadi rilevati ed abbassati nel tufo, e tra gli archetti ed il grande arco si inseriscono rose intagliate e traforate, ma non lobate, mentre la corda, le conchiglie a dorso e le forti cornici a sagome leggiadrissime vengono usate con fine discernimento nella decorazione delle finestre stesse e del muro.

I dadi rilevati ed abbassati, come elemento decorativo, sono prima usati in sole due file sopra le arcatelle cieche all'esterno del Vescovado in Via Soliana, in una bifora e nella cornice che ricorre sulla facciata, sotto le finestre della loggia, nella Casa abbaziale dei SS. Severo e Martirio. Ma comparsi poi, come grandioso elemento di decorazione per le finestre, nel pieno fiore dello stile romanico orvietano, seppero resistere alla successiva fioritura dello stile gotico, continuando ad ornare le trifore archiacute del palazzo papale nel Vescovado (1281) e le leggiadre finestre a sesto ribassato delle case meno pretensiose.

Di queste ultime si vedono belli esemplari in *Via di Maurizio*, in *Via Arnolfo di Cambio*, nel *Vicolo Francalancia* ed altrove, quasi dovunque.

Così, nonostante le trasformazioni subite in epoche posteriori dalle case e dai palazzi, e nonostante la distruzione di case e palazzi di ricche famiglie (dei Tosti, dei Della Terza, dei Della Greca, ecc.) compiuta nel 1281 per ottenere la Piazza del Popolo, e le altre distruzioni periodiche del XIV secolo, dovute ai subbugli cittadini, ci sono conservate interessanti memorie architettoniche d'un periodo artistico intimamente legato alla vita del Comune più antico, del Comune nobile e borghese, e purtroppo misconosciuto e confuso col successivo periodo gotico dai moderni studiosi e restauratori.

* * *

La tecnica muraria delle chiese, dei palazzi pubblici, e delle costruzioni private è una sola, in strettissima relazione col materiale che la stessa città fornisce, il tufo, pietra vulcanica, di color lionato, resistentissima, perchè compatta e senza troppi leuciti, nonchè facile a tagliarsi regolarmente con la martellina.

Così la cortina formata di filari simmetrici di tufi squadrati alti un palmo circa, si presenta allo studioso d'arte fin dalle più antiche costruzioni e domina incontrastata, norma sicura di misurazione e canone costante d'estetica edilizia, fino a tutto il secolo XV.

Spesso alla base dei fabbricati poggiati immediatamente sul masso, che frequentemente affiora alle strade, solidi archi di scarico tutelano le muraglie dai pozzi talora vuoti e talora riempiti di terriccio, opere che Etruschi e Romani avevano scavato nel sodo. Poi arcate, a tutto sesto prima e gotiche in seguito, sostengono i primi piani e talora anche i superiori; mentre spesso sulla facciata, tra gli archi delle porte e i davanzali delle finestre di primo piano, corre un filare di tufi sporgenti a grondaia, destinato ad impedire l' infiltrarsi dell'acqua tra il muro e la tettoia sporgente, che ricopriva gl' ingressi delle case, delle botteghe e dei cellai.

Esempi evidentissimi ne sono rimasti nell'antico palazzo dei Magalotti in *Via Pertusa*, ed altrove, nonchè in alcune case dipinte in quell' affresco della cappella del Corporale (1357-1364)

dove è riprodotta con ingenua prospettiva la piazza dell' antica cattedrale.

* * *

La scultura decorativa in questo periodo diede saggio di uno strano attaccamento ad un'arte barbarica, della quale forse nessun esemplare ci è conservato, se pure alla primitiva Abbazia benedettina non vorremo attribuire certi frammenti di bassorilievi decorativi murati, come materiale da costruzione, nel torrione ottagonale dell'Abbazia stessa dei SS. Severo e Martirio ed altri ora conservati nel Museo dell'Opera.

Ma i capitelli della chiesa dei SS. Severo e Martirio con segni magici e con la data, che a suo tempo sarà discussa, l'acquasantiera della chiesa stessa, il paliotto (Museo dell'Opera) a nodi

Paliotto della chiesa dei SS. Severo e Martirio *(recto)*.

ed a segni magici, col nome del vescovo Teuzo (1054 ? - 1060 ?) e quattro frammenti d'un fregio inscritto, appartenuto a questa chiesa e che, pure a suo luogo, verrà illustrato, hanno tutti le medesime caratteristiche.

Meno perfette di queste opere del XI secolo seguono quelle del XII: il Ciborio dell'altare di S. Lorenzo « de' Arari » in pietra (restaurato nel 1905) e l'altare di S. Giovenale, in marmo con la data: 1171. Quest'ultimo poi, in alcune figure di vescovi e preti scolpite nei capitelli dei pilastrini d' angolo, ha tali sovrapposizioni di simbolismo magico, che sono costretto a metterlo in relazione con l'eresia paterina, in quei tempi (sotto il vescovo Rustico) tanto diffusa in Orvieto e nei dintorni, da giungere in seguito fino alla barbara uccisione del rettore della città, Pier di Parenzo (1199).

***

Di opere pittoriche ben poche sono conservate. Ma importantissime e quasi sconosciute agli studiosi sono quelle dell'absidiola della chiesa dei SS. Severo e Martirio all'Abbazia: un crocifisso con due angeli e quattro santi ai lati, dipinto a colori pallidi senza chiaroscuro su disegno schematico a forti tinte; e quelle dell'attuale chiesa dell'Abbazia (l'antico refettorio) dove al centro è un crocifisso con S. Maria, S. Maria Maddalena, S. Agostino, S. Severo alla destra; e S. Giovanni, S. Elisabetta, S. Giovan Battista e S. Martirio a sinistra; e nel fondo si delinea una costruzione identificabile con la stessa Abbazia. Opere verosimilmente del XII secolo e della prima metà del XIII.

In S. Giovenale, nella navata di destra, riconobbi, sotto restauri quattrocenteschi, degli affreschi attribuibili per il loro disegno a questo periodo: una Vergine in trono con santi, ecc.. Ed in S. Lorenzo l' abside dipinta sulla fine del XIII secolo ad imitazione dell'antico, presenterebbe un bel Cristo in trono, di tipo bizantino-ravennate, con quattro santi ai lati, se non l' avessero restaurata così infelicemente (1905).

Di tavole d'arte bizantina, come la chiamano, due ne sono conservate: una, la Madonna di S. Brizio in Duomo, anticamente detta la *Maestà della tavola*, dove nel 1199 in petto al Bambino, dentro un tassello, si chiudeva una pisside col sangue di Pier di Parenzo, rettore della città ucciso dagli eretici; l' altra, di data incerta, ma, come questa, riferibile almeno al XII secolo, conservata in S. Maria dei Servi.

Dai nostri storici cinquecenteschi abbiamo poi la notizia incontrollabile che nel 1217 furono dipinte le storie del Vecchio e Nuovo Testamento in S. Andrea, ma finora non se ne sono ritrovate le traccie.

I primordî dell' arte gotica.

Nel 1220, espulsi i Benedettini dall'Abbazia dei SS. Severo e Martirio perchè ribelli all'autorità vescovile, vi furono accolti i Premostatensi, ordine monacale di origine francese, sorto allora da poco, ed a quei tempi già largamente diffuso.

I Premostatensi importarono presso di noi quello stile gotico di tipo francese, che i Cistercensi, altro ordine monacale nato in Francia, diffondevano in quel torno in altre parti d' Italia.

E come dall'Abbazia benedettina era stata informata l'arte nostra in epoca barbarica e romanica, così dal Monastero premostatense giunsero alla città i primi albori dell'arte nuova.

Infatti, mentre poco avanti, in un periodo di grande fioritura civile che segna il culmine raggiunto dal Comune nobile-borghese, nella cappella di S. Silvestro, internata nel palazzo vescovile, e nella scalata dello stesso palazzo (1202-1211) l'arte romanica, prossima al tramonto, aveva grandeggiato con ardimenti statici e finezze estetiche, e mentre nel Palazzo Comunale (1216), facendosi, secondo ogni probabilità, le sette volte di pianterreno, si continuavano nella solida costruzione i canoni dell'arte romanica, i Premostatensi ampliavano l'Abbazia dei SS. Severo e Martirio verso settentrione.

Costruivano un grande refettorio (l'attuale chiesa del Crocifisso), un chiostro (ora distrutto) ed una foresteria, o, forse aula capitolare, di cui rimane soltanto la grande volta in parte diruta, di sotto alla quale si vede come in pittoresca cornice la rupe orvietana con le moli grandiose del Duomo e del Palazzo dei Papi.

L' incertezza del goticismo di queste opere architettoniche e la continuazione, in esse evidentissima, di elementi decorativi romanici mi costringe ad attribuirle ai primordi dell'arte gotica in Orvieto.

In questo stesso primo periodo di transizione, forse appunto nel medesimo tempo che veniva tagliata per la chiesa di S. Andrea la bella porta in pietra rossa con lo strombo arricchito di molti pilastrini torniti, opera romanica nel disegno, ma goticizzante nella tecnica, la stessa chiesa veniva ampliata verso oriente di un doppio transetto con le crociere di disegno e di esecuzione incerti, sostenute da quattro grossi pilastri mistilinei in parte rifatti al principio del secolo XIX.

I nostri muratori non seppero subito addentrarsi nello spirito tecnico dell'arte nuova, ed il periodo di transizione non fu troppo breve. E di ciò non ultima ragione a parer mio fu quel sentimento di romanità, che, come già rilevai, a lungo persistette nell'arte orvietana.

***

Nel 1232 prendevano dimora in Orvieto i frati di S. Domenico, prima del 1240 quelli di S. Francesco, nel 1259 i Servi di Maria e nel 1260 i frati eremitani di S. Agostino.

Quattro chiese di tipo gotico tutte con l'abside a pianta quadrangolare sorsero in quegli anni; tre, del tutto trasformate posteriormente, rimangono ancora dedicate: una a S. Domenico (1233-1264), un'altra a S. Francesco (1240-1266), ed al B. Ambrogio da Massa e la terza a Maria Vergine (1259- . . .); la quarta dedicata a S. Agostino (1263- . . .) fabbricata a ridosso d'un antica chiesa di S. Lucia e nascosta da una nuova chiesa di S. Agostino, costruttale innanzi nel secolo XV, è ora ridotta a magazzino.

Le abbazie e i monasteri, ricettacolo di duchi, di conti e di ricchi, che pregavano, studiavano i classici ed i vangeli e coltivavano la terra, avevano finito il loro tempo; le chiese dei conventi non erano più fabbricate sul modello della basilica romana e della chiesa greca o longobarda, e nelle celle entrava a contemplare i misteri, a filosofare, a temprarsi per la predicazione e per la carità fra il popolo, e ad operare cose d'arte, una folla di gente nuova, di mercanti e di artieri.

Pure non solo molti dei Monaldeschi e dei Filippeschi nei secoli XIII e XIV furono frati domenicani e francescani, forse ap-

punto perchè la loro origine era popolare e mercantile, ma anche, seguendo l'esempio della ricca borghesia, si chiudevano nei conventi molti nobili del contado, che, inurbatisi, avevano perduto, nell'infiacchimento della vita cittadina, e dominio e ricchezze ed alterigia baronale.

Mentre sul modello delle più antiche fratellanze devote ed ospitaliere si affermavano per la tutela del lavoro e del quieto vivere le fratellanze delle arti, già pronte, con l'aiuto della chiesa, a costituirsi in Comune popolare autonomo dentro l'ambito del Comune nobile e borghese; da queste nuove comunità religiose, dove si trovavano a contatto di vita, in legame di amore fraterno e gli uomini dell'antica nobiltà e gli uomini della nuova borghesia ricca, e gli uomini di studio e gli artigiani, uscì l'arte nuova con passo sicuro.

E l'ascesi contemplativa ebbe la sua manifestazione esterna e pubblica nelle chiese costrutte secondo i dettami dello stile gotico così profondamente ascetico e divoto.

Nella chiesa di S. Domenico prima (1233-1264) agli elementi gotici prevalenti si fondevano ancora elementi costruttivi romanici; infatti nell'abside a pianta rettangolare la parete di fondo, ad oriente, presenta un grande finestrone ora chiuso, dove, per formare la bifora, in un grande arco a tutto sesto sono inscritti due archi acuti con una piccola rosa interposta.

E se nelle altre finestre della chiesa l'ogiva domina incontrastata, molti archi di sostegno delle volte sono ancora a tutto sesto, prettamente romanici, anche quando loro è sovrapposta una volta a crociera.

Con questa chiesa un elemento decorativo sconosciuto fino allora (almeno per ciò che mostrano i monumenti conservatici) entrava nella nostra arte muraria.

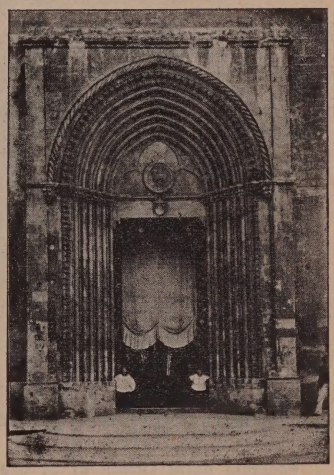
I leggieri contrafforti o speroni di scarico e di contrasto per le volte, addoppiati agli spigoli dell'abside, e semplici sul fianco della chiesa, sono costrutti a cortina di filari isometrici bianchi e neri (travertino e basalto), ed in tal modo vengono ornati alcune arcate e gli stipiti e gli archi delle bifore, che hanno gli archetti, le colonnine e le rose tagliate in travertino.

Questa decorazione d'arte romanica in Toscana, giunta a noi con i primordi dell'arte gotica, e perfezionata presso di noi quanto alla isometria dei filari, avrà pieno e trionfale dominio nelle pareti esterne del nostro Duomo.

Poi la chiesa di S. Francesco (1240-1266) sorgeva con gli stessi speroni, terminati a scivolo, all'esterno dell'abside quadrangolare, e con pilastri più leggieri sul fianco della chiesa per contrasto alle volte, che, nell' interno, si slanciavano altissime con grandiosi costoloni, muovendo da pilastri mistilinei.

E sull' intercrocio s'innalzava un tiburio ottagonale rastremato verso una prima lanterna, alla quale, dopo una seconda rastremazione, si sovrapponeva un lanternino, somigliando, in tutto l'assieme, alla cupola della chiesa dell'Abbazia cirstercense di Fossanova.

La pittura della Cappella del Corporale più volte citata ce lo mostra in tal forma, in prospettiva al disopra dei tetti delle case, e così si può riconoscere l'antico ufficio di quell'ampio poliedro ottagonale mozzo, che tuttora s' innalza per qualche metro sopra la chiesa.

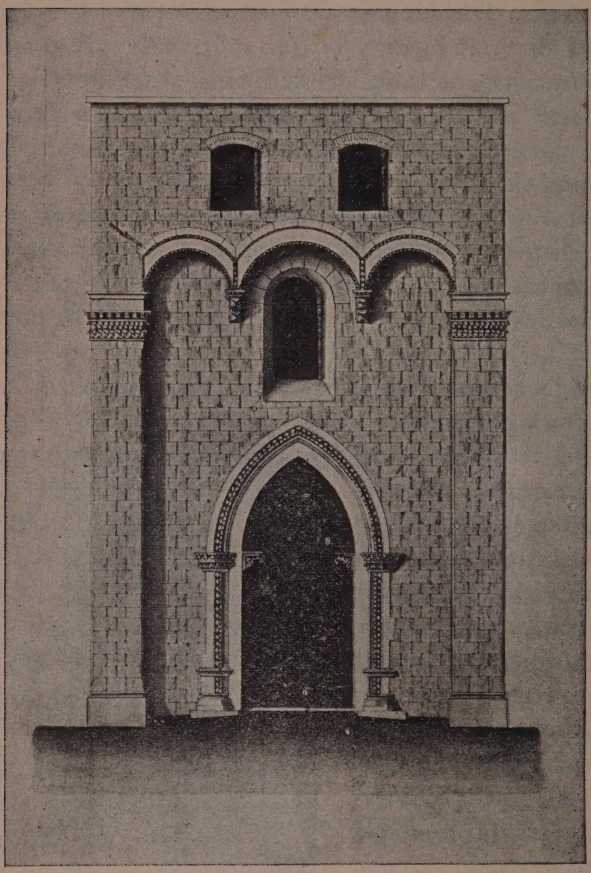


Porta della chiesa di S. Francesco

E sulla facciata, forse incompiuta ed in parte guastata da una grande finestra rettangolare apertavi al centro, rimangono, in alto, due begli occhi o rose di tipo romanico nel disegno e nella decorazione di mosaico, ed in basso la grande porta centrale con lo strombo ornato di un torciglione (il primo che appaia in Orvieto), di colonnine e pilastri, e le due porticine laterali semplici ed eleganti.

A questo medesimo periodo appartengono, sempre più gotiche, le chiese di S. Maria Nuova dei Servi (1259 - . . .) e di S. Agostino (1263- . . .) oltre all'ampliamento gotico di S. Giovenale (seconda metà del XIII sec.).

La chiesa detta di S. Giovannino presso la piazza Vittorio Emanuele, dove era conservato l'archivio del Comune, quel delizioso monumento ora trasformato in rimessa di carrozze ed in magazzini, ha una facciata leggiadrissima, con una porta di pura linea gotica a decorazioni di sapore romanico, cui è sovrapposto un coronamento di tre archi a sesto ribassato. Per la sua euritmia io credo lo si debba ritenere il nostro miglior monumento del periodo di transizione e di fusione, al quale forse è dovuta anche la Porta Pustierla, dove troviamo usata la cortina a filari bianchi e neri, di basalto e di travertino, già prima comparsa nei contrafforti della chiesa di S. Domenico, ed i cui due ingressi all' esterno presentano gli archi a sesto ribassato, ed all' interno gli archi acuti, tra i quali ancora è visibile il vano già occupato da una statua onoraria di Bonifacio VIII.



Facciata della chiesa di S. Giovannino *(da un disegno).*

***

Ma a mezzo il secolo XIII facendosi, evidentemente a spese del Comune, il solido ed imponente muraglione dell' acquedotto che scende dalla balza di Settecamini e sale fino all'attuale Campo del Mercato, si mantenevano le caratteristiche romaniche nella costruzione.

Se poi nel 1264 abbiamo memoria di un palazzo papale fatto costruire presso il Vescovado da Urbano IV, che risiedè lungamente in Orvieto, credo si tratti di un opera solamente incominciata, voglio dire della loggia di pianterreno e della scalata primitiva (ad oriente) di quel palazzo, che poi fu terminato od almeno continuato dal 1297 al 1302, e che ora è chiamato *Palazzo dei Papi*.

La grandiosità delle costruzioni romane si ritrova nella saldezza dei suoi piloni e nel giro ampio delle arcate e delle volte a pianterreno.

Intanto l'altro antico palazzo, formato di una loggia aperta al pianterreno e di un salone soltanto al primo piano, che la Chiesa già da tempo aveva concesso al Comune popolare, diveniva la sede del Capitano del Popolo. E per renderlo abitabile, sul lato orientale, sopra alla grande scala trionfale, che saliva da settentrione verso mezzogiorno, si costruiva una saletta o *caminata*, seguendo all' esterno il motivo delle trifore a tutto sesto della sala grande; ma non sentendosi più quello stile romanico, gli archetti inscritti si acuteggiavano, e la corda, elemento decorativo, si usava senza gusto e senza discernimento (1280).

Ed anche una torre, per la Campana del Popolo, si aggiungeva all'estremo limite orientale del palazzo, al di là della nuova saletta (1280).

Più tardi (1301) la scala, già rifatta a ponente, veniva ridotta alla forma attuale, e, chiuse le arcate della loggia di pianterreno, si aprivano i due archi acuti sull' ingresso e sull' uscita dell'*Arco delle Pesa*, ambedue di falsa impostatura, ed evidentemente opera di restauro.

Ma quando Martino IV si stabilì in Orvieto (1281-1284) e riempì la città di Francesi, provocando, al principio del 1282,

quella sommossa che col grido di « Morte ai Francesi ! » preannunziò il Vespro Siciliano, l'arte gotica, consona al gusto francese, ebbe il suo trionfo nel palazzo, che il Papa si costruiva a ridosso del Vescovado.

Nessuno studioso, nessun viaggiatore che cerchi sensazioni artistiche e storiche profonde ed incancellabili, deve partire da Orvieto se prima non ha visitato le soffitte del Palazzo Vescovile dove, nel succedersi fantasmagorico di agili rampe di scale che salgono fin verso il tetto, di saloni a grandi arcate e di stanze a volte a croce, tutto troncato a mezzo dalle soffitte su cui si cammina, s' intravede, con strane sensazioni, una vita d'altri tempi anch'essa troncata a mezzo e dimenticata.

All' esterno le trifore archiacute, adorne della fascia a dadi rilevati ed abbassati, fanno fede del buon gusto di quell'architetto che diresse la costruzione e che, dai palazzi pubblici e privati più antichi della città, trasse l' ispirazione di quasi tutti gli elementi decorativi.

Trifora del Vescovado.

Intanto nel Palazzo Comunale si restaurava il primo piano (1270-1276) erigendovi delle snelle arcate gotiche (ancora visibili al secondo piano) a sostegno del tetto.

E nello stesso anno si costruiva sotto la direzione dell' idraulico Boninsegna da Venezia, la fontana di Piazza Maggiore, che fin d'allora ebbe la sua tazza di bronzo, ma che forse solo nel 1324, come si dirà a suo luogo, assunse una forma architettonica simile a quella della celeberrima fontana di Perugia.

Sulla fine del secolo XVI inariditosi, o quasi, l'acquedotto, la fontana veniva distrutta e se ne donava la tazza di bronzo al Convento di S. Francesco per fonderla in una nuova campana.

* * *

In questo periodo la tecnica muraria rimase quella stessa del periodo romanico, solamente le arcate gotiche di sesto acuto si sostituirono a quelle romaniche di tutto sesto e più frequentemente si adoperò il sesto ribassato nelle finestre.

Afforzatesi le energie artigiane nelle fratellanze e nel Comune popolare, garanzia della libertà e del benessere che gli artieri già si erano conquistati, riapparve una forma speciale di casa, la *insula,* la casa ad uno o due piani, molto alta relativamente alla base. Due porte, una grande ed una piccola si aprivano sulla strada; due finestre e non più, al primo ed al secondo piano, talora anche con un balconcino di legno; e, sopra, il tetto con la grondaia non troppo sporgente.

La piccola porta, che metteva alla scala ripida, è quella porta ancora chiamata in molte città dell'Umbria, la *porta del morto*, forse perchè si apriva solo nei lutti famigliari, usandosi invece comunemente dell'altra porta più grande che metteva nel cellaio o nella bottega, di dove, per un uscio laterale, si giungeva alla scala. Queste erano le case degli artigiani e dei contadini.

Pochissime ve ne sono in Orvieto, la cui costruzione si possa attribuire al più antico periodo romanico.

Differenti i palazzi e le case-torri. Di quelli si parlerà descrivendone alcuno, di queste basti ricordarne una esistente ancora sul Corso Cavour (n. 158-166) con il suo finimento a terrazzo.

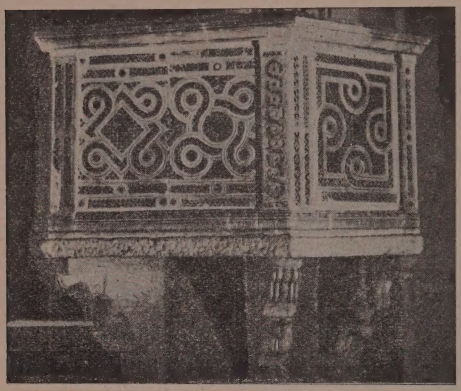
Una casa d'altro tipo, forse fatta costrurre da qualche contadino proprietario, ha la sua scalinata all'esterno, sul fianco, e sur un ripiano o terrazzino coperto a loggia si apre l'ingresso al primo piano. Fu restaurata in questi ultimi tempi ed è situata sul Corso Cavour (n. 245-246).

Le grandi torri, delle quali ormai ben poche sono rimaste, furono quasi tutte costrutte nei secoli XII e XIII; ed in questo stesso secolo e nel successivo già venivano abbattute secondo le varie vicende delle lotte partigiane.

* * *

Un'opera scolpita e mosaicata alla maniera dei Cosmati, il pulpito della chiesa di S. Andrea (che nella posizione attuale

è del tutto rovesciato, poggiando con la cornice superiore sulle tarde mensole di sostegno), ha bassorilevati nei pilastrini d'angolo certi torciglioni coronati da archetti gotici.

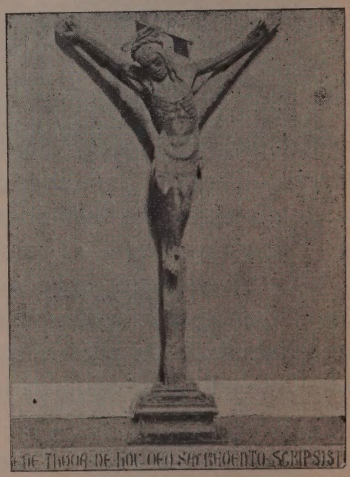


Pulpito della chiesa di Sant'Andrea.

Purtroppo da questa lieve traccia non è permesso argomentare sulla presenza in Orvieto di qualche rappresentante di quella scuola romana di marmorari, tanto più che mancano documenti di qualsiasi genere per le opere d'arte compiute in quest' epoca. Solamente nelle rose della facciata di S. Francesco timidamente ricompare qualche traccia di mosaico.

Altre sculture di questo periodo anteriore alla fondazione del Duomo non ci sono rimaste, se togli le opere finemente tagliate in travertino per le finestre e per le porte delle chiese di S. Domenico, di S. Francesco e di S. Maria Nuova dei Servi. Qualche capitello sopravvissuto ai restauri dei tardi tempi, mostra semplici foglie, esili e schematiche, trattate con grazia del tutto primitiva.

Probabilmente a mezzo il secolo XIII fu scolpito in legno il Crocifisso tuttora conservato in S. Domenico, che la leggenda vuole sia quello dal quale S. Tommaso d'Aquino, dopo che ebbe scritto l'ufficio del *Corpus Domini*,



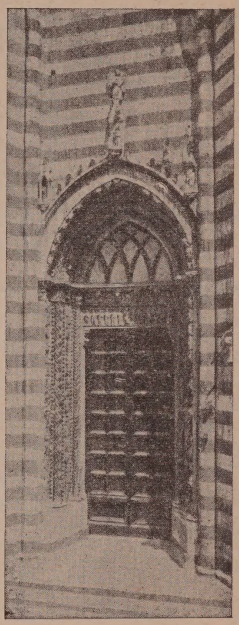
Crocifisso della chiesa di S. Domenico.

ebbe la lode: « *Bene, Thoma, de hoc meo sacramento scripsisti* », opera di grande sentimento.

Alla stessa epoca forse appartiene un crocifisso pure intagliato in legno, ora mancante delle braccia, che è proprietà dei fratelli Attioli (Via Francalancia, n. 6), e che si dice proveniente dalla chiesa di S. Giovenale.

E da questi due deriva un terzo crocifisso conservato in Duomo nella sagrestia dei Canonici, dove pervenne dalla chiesa di S. Agostino.

Senza tema d'errore si può attribuire a prima della fondazione del Duomo, al 1275 circa, la porta sul fianco Sud del Duomo stesso, appartenuta forse a S. Maria del Vescovato, ed il suo architrave in bronzo con la scritta: « RUBEUS FECIT HOC OPUS », opera piuttosto rude.



Porta di Pustierla in Duomo *(lato Sud).*

Anche a questo periodo appartengono le due statue di Bonifacio VIII decretate dal popolo orvietano (1297) e poste, l'una tra i due archi di Porta Maggiore (dove è rimasta col nome poco rispettoso di « Papa del fico » per una pianta di fichi selvatici sporgente vicino dalla muraglia), e l'altra tra i due archi di Porta Pustierla, da dove, dopo varie vicende, mutila nel triregno, nel naso e nelle braccia giunse al Museo dell'Opera. Ci fu chi, attribuendo questa a Fra Guglielmo da Pisa, la credette un ritratto di Nicola IV, mentre i documenti con tutta certezza confermano essere una delle due statue onorarie decretate a Bonifacio VIII, che, dopo una lunghissima contesa, aveva risolto a favore degli Orvietani, ma non senza qualche vantaggio della S. Sede, la questione del possesso della Valle del lago di Bolsena.

* * *

Come di quelle pitture fatte fare a ricordo ed in onore di Pietro e di Farulfo Calvo dal Vescovo Albertino nel Vescovado

(1060-....), che ai tempi del Vescovo Ranerio (1228-....) esistevano ancora, così delle immagini per la chiesa di S. Maria, che nel 1228 costarono al Vescovo Ranerio ed ai Canonici centoquarantaquattro lire, sono rimaste solamente le memorie scritte.

Una tavola, secondo ogni probabilità anteriore al 1250, dove la Vergine, seduta ieraticamente rigida in un trono ornatissimo, tiene davanti a sè in piedi sulle ginocchia il Bambino, ha ancora due vetri turchini rotondi fissati ad incastro nel fondo dorato ai lati della testa della Vergine. (Museo dell'Opera).

Intanto si continuavano e si diffondevano copie di una tavola bizantina dove la Vergine ha una espressione soavissima ed il Bambino guarda fissamente, benedicendo. Due se ne conservano al Museo dell'Opera, e di queste una è molto scadente; ma nel castello di Giove in Teverina, vicino ad Orvieto, luogo che dal 1223 fu soggetto al nostro comune, ne trovai un esemplare bellissimo.

Una Annunziazione e una Crocifissione affrescate insieme con alcuni santi sulle prime due colonne vicino alla porta nella chiesa di S. Giovenale, si devono assegnare a mezzo il sec. XIII: in esse ancora domina la tecnica del contorno e del disegno schematico senza chiaroscuro nei colori.

Anche di arredi sacri dello stesso secolo sono rimaste solo le memorie scritte, specialmente nella cronaca del Vescovo Ranerio, che va dal 1228 al 1239. Tra gli altri dovevano eccellere le croci astili, un piatto ed un cucchiaio d'argento, e due libri; uno degli evangeli ed uno delle epistole « adorni di argentea bellezza »,

* * *

Ma un'arte industriale dipendente dall'arte del disegno e della pittura, la ceramica, continuando ed evolvendo le forme eleganti di un vasellame metallico d'arte longobarda e franca, nasceva in Orvieto forse circa il mille e già fioriva sullo scorcio del sec. XII.

Infatti al principio del sec. XIII trovo nominati dei figli di vascellai, che, mancando essi stessi della designazione dell'arte, comperando case in città, e partecipando assiduamente ai fatti pubblici della vita cittadina, fan testimonianza come l'arte paterna avesse loro procurato l'agiatezza.

I butti o immondezzai delle cucine tanto dei palazzi, come delle case più umili, hanno rivelato dal 1906 in poi questa nostra ceramica medioevale, finora del tutto sconosciuta e che forse tenne il primato fra le ceramiche del centro d'Italia fino a quasi tutto il sec. XIV. Bacini, piatti, boccali e tazze bellissimi hanno riveduto la luce, alcuni in eccellente stato di conservazione; e facilmente se ne può ricostruire la successione cronologica dei tipi, che rivelano strani mutamenti di tecnica e di forma.

Infatti se le ceramiche di tipo più primitivo sono coperte di smalti monocromatici e policromatici e decorate in verde (sali di rame), in bianco (ossidi di piombo), ed in nero, violaceo o marrone scuro (manganese); quelle più evolute hanno il fondo bianco per una ingubbiatura o copertura di uno strato leggiero di terra candida sopra cui un'invetriatura fissa il nero od il violaceo ed il verde; finchè (e siamo forse alla seconda metà del XIV sec.), ritorna lo smalto di biacca di piombo e col verde e col nero comincia ad usarsi il turchino.

Mentre nel contempo s'importa e forse anche s'imita la vicina ceramica senese dai grossi smalti turchini rilevati a goccia sul fondo bianco.

Così le forme, da quelle imitanti il vasellame metallico, passano a quelle troppo rotondeggianti, che ricordano anche per le figurazioni il vasellame corintio, e poi si addolciscono e si armonizzano fino a gareggiare con le eleganze dei vasellami attici.

Elementi decorativi prima sono: treccie, e zone di animali rincorrentisi e pavoni affrontati in adorazione verso un fiore centrale ed ornamentazioni floreali che col progresso si vengono stilizzando; poi figure intiere di donna (regine) e sirene, e busti, e teste umane, e quadrupedi ed uccelli reali e chimerici, e stemmi ed imprese, e lettere, e diciture. Comuni sono le coppe o tazze con l'*Agnus Dei* nel fondo o con i segni della passione; anzi una di queste ultime, portata in tempi antichi da qualche pellegrino a Colonia, viene conservata con divozione nella chiesa dei frati minori di quella città sotto il nome di « Coppa di S. Francesco ».

Ma oltre a queste figurazioni di soggetto sacro, inquinate frequentemente di simbolismo magico, tale è la quantità di segni e simboli nella ceramica orvietana che io la ritengo assolutamente

pervasa di spirito eretico. E la ceramica a rilievo (chè anche a rilievo fu la ceramica nostra) sembra fosse riservata al simbolismo funerario, poichè il mistero dell'evoluzione vitale vi è sempre rappresentato con pigne, con stemmi e con figure.

Ricordo intanto tra i migliori pezzi una conca dove il ceramista medioevale riprodusse, medioevalmente interpretandola, la rappresentazione di Edipo e la Sfinge quale si ritrova in patere attiche del miglior tempo.

Nella costruzione dei borghi sul declivio del colle orvietano si dovevano essere rinvenute delle tombe etrusche, che ai vascellai orvietani avevano dato quei modelli eccellenti.

Ceramica orvietana della fine del sec. XIII.

Ma di quante ceramiche medioevali sono tornate alla luce, una sola ne riproduco, che se non è la più bella è certamente delle più interessanti.

Una sirena coronata e stringente le due code fra le mani occupa il fondo del piatto, che ha un piccolo incavo al centro, ed il bordo perpendicolare o quasi al fondo.

Tre stemmi, uno al centro con lo scudo tempestato di gigli, e gli altri uguali ai lati con tre rastrelli a banda nello scudo, adornano le code della sirena.

È inutile ricordare che il primo è lo stemma degli Angioini e l'altro, ripetuto due volte, quello dei Monaldeschi d'Orvieto.

Ora tenuto conto che lo stile e la tecnica di questa ceramica sono attribuibili alla seconda metà del sec. XIII e ricordando che Carlo d'Angiò, da quando fu chiamato da Urbano IV alla successione del regno di Napoli, più volte venne e lungamente si

fermò in Orvieto, è facile riconoscere la grande importanza di tale esemplare, dove il simbolo di Napoli, Partenope « la regal Sirena », trionfa.

Opera più tarda, forse da attribuirsi al principio della seconda metà del sec. XIV, è un grandioso boccale, che porta a rilievo sul davanti un'edicola gotica, il cui disegno s' inspira a dettagli della facciata del Duomo, e dentrovi, pure a rilievo, la Vergine in piedi col bambino sulle braccia.

Quest' ultimo ed altri innumerevoli ed eccellenti esemplari formano la ricchissima collezione dell'avv. Marcioni (Via dei Lattanzi, n. 47) raccoglitore sagace delle ceramiche orvietane.

Non mi posso dilungare qui a scrivere di questa ricchissima arte industriale che dimostra quale buon gusto e quanto diffuso fosse nel nostro popolo.

Nè mi fermerò a dare notizie storiche dei vascellai orvietani e della loro fratellanza, che ebbe con le altre costituite in Comune popolare, il suo sigillo impresso nella Campana del Popolo (1316) e che fino a tutto il sec. XVI continuò a dettare le correzioni ed aggiunte ai propri statuti.

Raccolsi questi documenti e ne redassi uno studio storico-critico per incarico del sig. Imbert dal quale furono pubblicati.

L' origine del Duomo e il contrasto tra il vecchio e il nuovo stile.

Nel 1262, d' autunno, veniva Urbano IV in Orvieto, e, dimorando nel palazzo vescovile-papale presso S. Maria « de Episcopatu », e, cominciandovi accanto l'attuale Palazzo dei Papi, si tratteneva quasi ininterrottamente fra noi fino al 9 settembre del 1264. In questo tempo egli promulgava varie bolle, tra cui, importantissima, quella dell' 11 agosto 1264 con la quale instituiva la festa del *Corpus Domini*.

Nel 1337, nel pieno fiore della potenza di Ermanno Monaldeschi, suo fratello Beltramo, dell'Ordine dei Predicatori, Vescovo di Orvieto, faceva fare in Siena, da Ugolino di Vieri orafo, a spese sue e di alcuni canonici, cointeressandovi il Comune, quel

reliquiario del Corporale, tutto d'argento massiccio coperto di smalti, dove è figurata in otto scene, senza alcuna scritta, la storia del Miracolo di Bolsena.

Nel febbraio del 1344 Clemente VI da Avignone confermava con sue lettere le indulgenze concesse da Urbano IV alla chiesa orvietana per la Festa del Corpo di Cristo, e ricordava un oratorio, che gli orvietani avevano costrutto lo stesso giorno della istituzione di quella festa, a causa di « un certo miracolo ».

Dal 1357 al 1364 sulle pareti della Cappella del Corporale, in Duomo Ugolino di Prete Ilario ed i suoi discepoli riproducevano le scene del miracolo smaltate nel Reliquiario, ed altre ne aggiungevano, scrivendo sotto ogni quadro un brano illustrativo, che fu dettato nel 1362 da certo « Ser Checco di Pietro » Cappellano di S. Maria, dietro pagamento di un fiorino.

Più tardi, nel 1377, Gregorio XI in un suo Breve da Anagni narra per esteso l'avvenimento di Bolsena nella forma « in cui, egli dice, gli è giunto ».

Un prete tedesco, incredulo che l'ostia ed il vino nel Santo Sacrificio si transustanzino in corpo e sangue di Cristo, nel tempo in cui Urbano IV stava in Orvieto, di ritorno da Roma, dove aveva compiuto un pellegrinaggio d'espiazione per la sua incredulità, era giunto a Bolsena.

Ed ecco la vivace descrizione del miracolo quale ci è data da una « *Representatione che si fa ne la sollempnità dell'offitio del Corpo di Cristo* », verosimilmente scritta in Orvieto nella seconda metà del sec. XIV.

Il prete dice a l'albergatore:

Io so' prete lontano
dell'Alta Magna, a Roma so' stato
a san Gianni Beato
ed a san Polu ed al baron san Piero.

Anque il prete forestiero:

Agio 'n commandamento
do' ch' i' albergo di diciar la messa,
e per ciò 'l paramento
chiego 'n prestanza e 'l calice con essa.

Il sacristano al prete:

Eccolo chi dapressa
l'ostia e il vim per lo sacrifitio,
di questo fo servitio
a ciasche prete che sia forestiero.

El prete sta parato all'altare e dice:

Onipotente Dio,
credar non posso s' altro non vedesse,
che per la decto mio
la tuo 'ncarnatione chi venisse,
ma s' io aver potesse
de la tuo carne e sangue alcun sapore,
la mente mia e 'l core
sarie levata d'ogn'altro pensiero.

Duo romeri, che stanno per odire la messa del prete forestiero dicono:

Venite a vedere
quel prete che all'altar mo' è caduto,
e porrete sapere
per che cascione gli è adivinuto.

Sacristano dice al prete:

Come se' tu caduto,
avaresti tu mala nefa per dosso?
acti nullo percosso
con mano o còn bordone o di trafiero?

El prete forestiero dice all'altri preti:

All' altar ve n' andate,
per che caduto sone 'l saperete,
quello che ci trovate
col corporale 'nsieme ricogliarete.
e a me tornirete
e diciarovi tucta la cascione
. . . . . .

I preti vanno all'altare e truovono el miracolo e dicono:

Che grandissimo facto,
miracolo che dio ci à dimostrato
. . . . . .

I preti insieme tucti dicono:

Sì bella maraviglia
riponiamo molto caramente
. . . . . .
credemo certamente
che sia 'l fermamento di nostra fede,
come certo si vede,
quest'è la carne di Dio vivo e vero.

Uno dei « romeri » presenti al miracolo corre in Orvieto dal vescovo (che, se mai, era Giacomo, e non Francesco come dice la leggenda) al quale narra il miracolo. Il vescovo ne riferisce al Papa:

Un prete celebrando
l'ostia bianca vermeglia si fece,
e sangue cad'intando
sopra del corporal figure accese.

Allora il Papa ordina al vescovo di andare a Bolsena a prendere tutto ciò che v'era del miracolo. E vinte per l'autorità delle bolle pontificie le opposizioni dei preti di Bolsena, il vescovo torna in Orvieto col miracolo, ed il Papa che è andato fino al ponte di Rio Chiaro ad incontrarlo con « tucta la chiricia della ciptà » dice:

Patre, ie vi so' appresso
col bel miracolo ch'aio a possedere.

El Papa dice:

Ie m'indinocchio ad esso,
con riverentia ie 'l voglio vedere.

E dinanzi al corporale miracoloso il Papa ed i cardinali con canto alterno sciolgono l'inno di glorificazione al Signore:

Te deum laudamo
te adoramo, alto redemptore
. . . . . .
Santus, santu chiamamo,
osanna in excelsis aiutatore:
o sommo criatore
de la tuo gloria pien'è 'l cielo e la terra.

Secondo tutti i cronisti e gli storici nostri tanta importanza ebbe questo avvenimento nella storia dell'arte orvietana, che ho creduto necessario parlarne qui, sia pure brevemente.

E per vero si dice, non so del resto con quanta ragione, che il Duomo sia sorto per contenere, miracolo d'arte, quel miracolo di fede che nel reliquiario d'argento smaltato è racchiuso.

Credo invece che fin dalla prima metà del sec. XIII si pensasse alla costruzione di una nuova cattedrale, almeno interpreto in questo senso alcuni modelli di formule di donazioni a vantaggio della chiesa di S. Maria, che trovo scritti con caratteri di quell'epoca in un codice del Vescovado.

Nè ciò stupirà quando si terrà presente che nel 1199 S. Maria « de Episcopatu », la vecchia cattedrale orvietana, aveva il pavimento in parte coperto di vegetazione ed il tetto squarciato così che nell'interno cadeva la pioggia; e che il popolo, preferendole ad es. la chiesa di S. Andrea, frequentava la chiesa madre solo nelle maggiori solennità, appunto perchè ruinosa.

Infatti i Papi, che nella seconda metà del XIII sec. vennero e si fermarono più volte a lungo in Orvieto, celebrarono in S. Francesco ed in S. Andrea le cerimonie più solenni. In S. Francesco, ad esempio, ebbe da Gregorio X i funerali Enrico d'Allemagna ucciso da Guido di Montfort a Viterbo (1271); in S. Andrea fu incoronato Martino IV (1281); in S. Francesco Bonifacio VIII canonizzò S. Lodovico Re di Francia (1297).

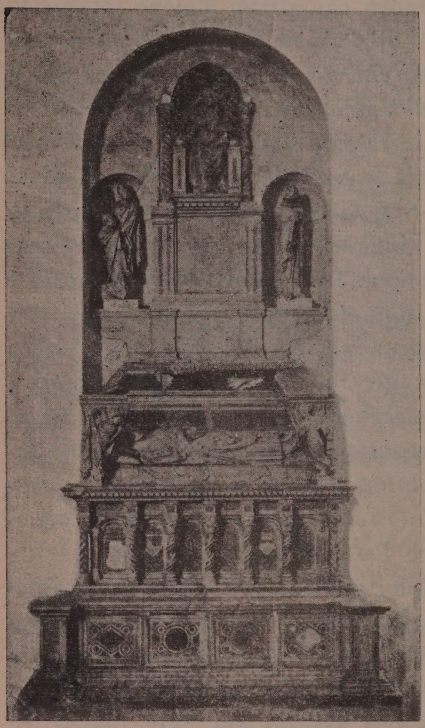
E, per quanto incontrollabile, merita considerazione una notizia dataci da quello stesso diarista cinquecentesco Ser Tommaso di Silvestro, che ci ha conservata, inserendola nel suo Diario, la nostra cronaca più antica.

Nel 1503 egli scriveva di aver veduto sui tubi dell'antico acquedotto orvietano, allora in restauro, il millesimo 1250, ed aggiungeva: « et fu in quel tempo che fu fatta S. Maria d'Orvieto ».

In ogni modo, come già scrissi, la porta del fianco Sud del Duomo si può attribuire a circa il 1275, ritenendosi così che nella seconda metà del sec. XIII, si lavorò, almeno a restaurare la cattedrale antica. Se pure non si era messo mano a quella nuova cattedrale della cui costruzione « si era trattato da lungo tempo » prima del 1284.

* * *

Nel 1279 veniva eletto a vescovo orvietano un Francesco, che alcuni storici vogliono fosse dei Monaldeschi di Bagnorea ed altri dei Baglioni di Perugia, ma del quale, per vero, conosciamo soltanto un fratello: « Cittadino » che risiedeva in Orvieto.



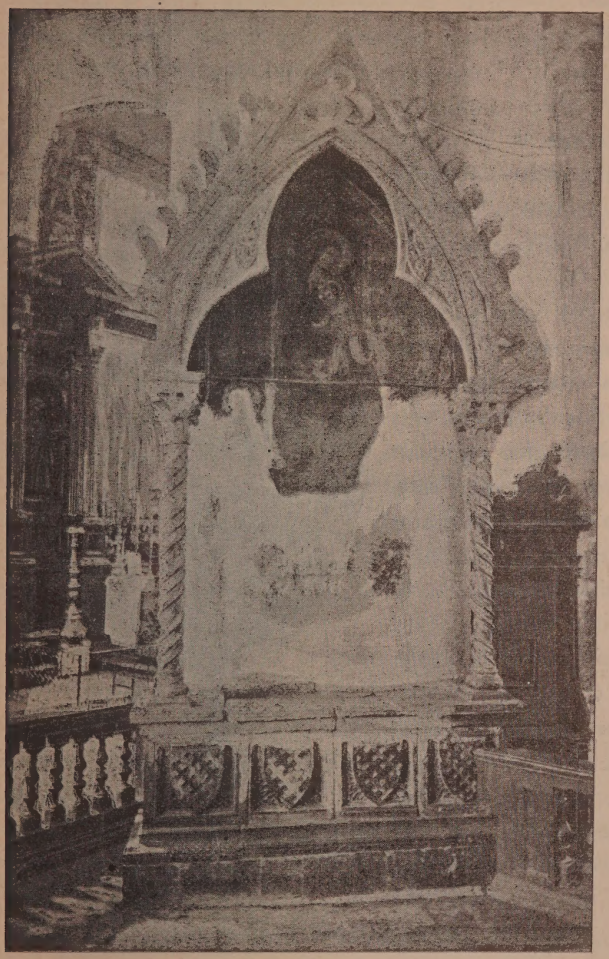
Monumento al Cardinale De Braye
(Arnolfo di Cambio).

Quando Martino IV, appena eletto, venne a prendere la corona ed a stabilirsi in Orvieto, il vescovo Francesco, come già avevano fatto i suoi immediati predecessori alle venute degli altri papi, cedette al pontefice il proprio palazzo, e si ritirò, con la propria corte nelle case presso la chiesa di S. Nicola.

Ma mentre il papa incominciava a costrurre nel 1281 il palazzo papale a ridosso del Vescovado, il vescovo Francesco, insofferente dei disagi e della ineleganza della propria abitazione presso S. Nicola, prendeva in affitto il palazzo turrito che già era stato dei figli del ghibellino Pietro « Gani », e che sorgeva dove ora sono il Monastero di S. Bernardino ed il Palazzo dei Padri Mercedari (già Buzii). Poi nel 1284 lo comperava, forse non pensando che il papa allontanandosi quell'anno stesso da Orvieto avrebbe lasciato al Vescovado il palazzo ingrandito ed abbellito di costruzioni del più grandioso ed elegante stile gotico.

Durante la permanenza del papa in Orvieto, il 29 aprile 1282, moriva il card. Guglielmo De Braye, il quale, facendo testamento

il 26 dello stesso mese, aveva stabilito che i cardinali Ancerio di S. Prassede e Godefredo di S. Giorgio ed i maestri Guglielmo « de Palloro » e Guglielmo « de Essejo » suoi esecutori testamentari gli costruissero in un luogo religioso, a loro scelta, una sepoltura *decorosa e conveniente*.



Edicola sepolcrale dei Magalotti in S. Andrea.

Venne Arnolfo di Cambio ad architettare e scolpire la sepoltura del Cardinale francese, ed il bel monumento, che fu costruito in S. Domenico, esiste ancora, tra le poche opere firmate dal grande artista, ma danneggiato assai dalle ingiurie del tempo e degli uomini.

Ci può dare in parte un'idea della forma architettonica che ebbe questo monumento una leggiadra edicola sepolcrale dei Magalotti, e non dei Monaldeschi come si disse finora, che resta addossata ad un

pilastro del doppio transetto nella chiesa di S. Andrea e che deriva dall'arte di Arnolfo di Cambio.

Ci fu chi volle riconoscere, forse senza dati troppo sicuri, l'influenza artistica d'Arnolfo nel Duomo nostro, anzi a lui si attribuì, negandosi ciò da altri, uno dei due disegni, ancora conservati, della facciata del Duomo: quello monocuspidale, del quale non si conosceva l'autore; mentre l'altro tricuspidale, fin dai più antichi inventari dell'Opera del Duomo, è detto di Lorenzo Maitani, come confermano documenti irrefragabili.

Sigillo di Francesco Vescovo d'Orvieto *(1279-1295).*

Ma un'influenza maggiore di quella che effettivamente abbia avuto Arnolfo nella costruzione del Duomo, egli avrebbe dovuto averci, se il gusto architettonico e i desiderî del vescovo Francesco non avessero trovato una irriducibile opposizione nei canonici orvietani.

Validi indizi abbiamo per credere che il vescovo Francesco sia stato un ammiratore d'Arnolfo e che a lui abbia commesso un primo progetto per la nuova cattedrale. Si noti che il suo sigillo episcopale presenta una figura di vescovo benedicente sotto una edicola tricuspidale di pretto stile arnolfiano; e si ricordi che lo stesso vescovo Francesco, trasferito nel 1295 dalla sede di Orvieto a quella di Firenze, ebbe Arnolfo per architetto di Santa Maria del Fiore da lui fondata (1298).

Egli, che usava un tale sigillo e già pensava ad una nuova e grandiosa cattedrale, non si sarà certamente lasciato sfuggire l'occasione propizia quando Arnolfo lavorava in Orvieto al monumento del cardinale francese.

Se Arnolfo nel 1281 era a Roma e se scolpiva la data: *1285* nel suo grandioso ciborio di S. Paolo fuori le mura, forse soltanto nello stesso anno 1285 poteva venire in Orvieto ad architettare e scolpire il monumento al De Braye, che appartiene al pieno fiore dell'arte sua, quando all'arte scultorica già affratellava le gemme dei mosaici cosmateschi.

Infatti nel giugno 1284 il vescovo ed i canonici orvietani stabilivano soltanto ciò che da tempo si trattava, l'unione delle due chiese: di S. Maria e di S. Costanzo, determinando che nella nuova chiesa da costruirsi, il Vescovo avrebbe avuto proventi e gravami solo per un terzo ed i canonici per due.

Ma quando si redigeva quell'atto ancora non si doveva avere un progetto della chiesa, mentre nel marzo dell' anno seguente, 1285, vistosi, certamente sulla base di un progetto planimetrico ben determinato, che quasi tutte le camere dei canonici, il cellaio, il chiostro e parte dell'orto sarebbero stati occupati dalla nuova chiesa la cui costruzione era stata convenuta tra il Vescovo ed il Capitolo, e stabilita dal Consiglio della città, il Vescovo s' impegnava, prima d'incominciare la nuova chiesa, a comprare, con le oblazioni ad essa destinate, alcuni terreni ed a costruirvi per risarcire i canonici, ipotecando in garanzia varii beni del Vescovado.

Nello stesso marzo, Orlando del fu Ranuccio « Gotii » testava a favore della nuova cattedrale, e nel 1288 si lavorava già alla costruzione, e, per l'affare della fabbrica, dal Comune si mandavano ambasciatori ai cardinali a Roma nel febbraio, ed a Rieti nel settembre per invitare il Papa.

Ma incominciata la costruzione altre difficoltà sorsero tra il vescovo ed i canonici. Di qual genere fossero queste, le carte non lo dicono esplicitamente.

Pure il lodo pronunziato da Nicola di Trevi, camerario e notaio del Papa, arbitro papale tra il vescovo ed i canonici, è significantissimo.

Premesso che riguardo all' unione di S. Maria e S. Costanzo in una nuova chiesa nobile e solenne sotto il titolo di S. Maria c' è discordia in alcuni articoli tra il vescovo ed i canonici, segue il lodo arbitrale, diviso in undici capitoli.

E prima l'arbitro sentenzia che nel luogo dove sono il chiostro, le camere dell'arciprete e dei canonici, quattro botteghe presso la camera dell'arciprete e una bottega sotto questa camera, ed una parte del cellaio e dell'orto, si costruisca la nuova chiesa nobile e solenne « *sul tipo di S. Maria Maggiore di Roma* ».

Al capitolo secondo e terzo richiama gli atti di cessione e di risarcimento già corsi nel marzo 1285 e da me indicati.

Nei capitoli quarto, quinto, sesto e settimo stabilisce che in compenso del suolo e dell'edificio di S. Costanzo, di cinque botteghe, dei danni che subirono le camere dei canonici, del cimitero e della sagrestia situati dietro la tribuna di S. Costanzo (cose delle quali non si era trattato nel 1285) che per la circostanza dovranno distruggersi, il vescovo dia ai canonici la chiesa di S. Ippolito di Val di Lago con le sue pertinenze, impegnandosi a rifare la sagrestia e il cimitero a sue spese ed a non costrurre il cimitero nuovo nel chiostro dei canonici.

Nei capitoli ottavo e nono ripete che nella nuova chiesa spetteranno proventi e gravami per un terzo al vescovo e per due terzi ai canonici.

Nel capitolo decimo determina che la piazza la quale sarà avanti la nuova chiesa, cioè nel terreno di S. Costanzo, del cimitero, della sagrestia e delle camere dietro la tribuna di S. Costanzo, debba rimanere sgombra di costruzioni qualora non siano necessarie alla nuova chiesa, e che i proventi, se ve ne saranno, spettino per due terzi ai canonici e per uno al vescovo.

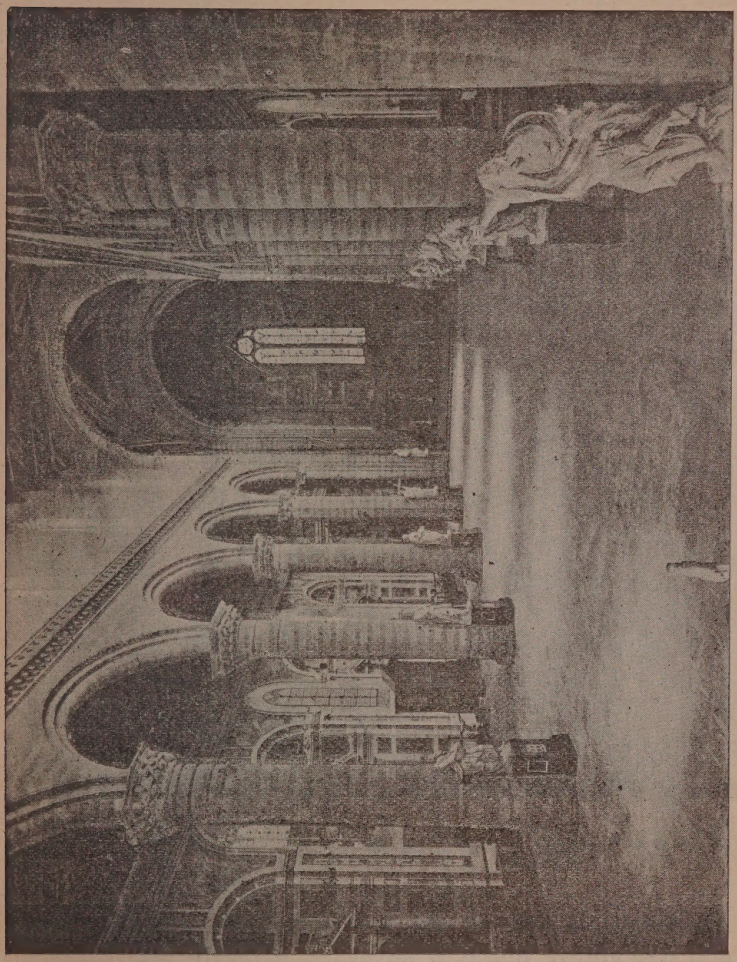
Nell'undecimo riserba al suo arbitrio l'epoca e le modalità della distruzione di S. Costanzo.

Ed il giorno 25 dello stesso settembre, tolto di mezzo ogni altro ostacolo, i canonici avevano i compensi stabiliti ed il vescovo entrava in possesso di quei fabbricati e di quei fondi capitolari la cui area doveva essere occupata dalla nuova costruzione.

Due mesi dopo, il 12 novembre, alla presenza dei cardinali e del popolo di Orvieto, Nicola IV benediceva la pietra angolare giù nelle fondamenta, che furono profonde « *terribiliter* ».

Ma la nuova chiesa sorgeva in pianta romanica, « *sul tipo di S. Maria Maggiore di Roma* ».

Aveva vinto il tradizionalismo dei canonici, ed il primo progetto, la cui esecuzione era stata sospesa e che aveva suscitato la discordia tra i canonici ed il vescovo, era stato abbandonato.



Interno del Duomo *(prima degli ultimi restauri).*

Lo spirito conservatore del capitolo di S. Costanzo, legato per la sua antichità istituzionale alla tradizione romana, è mostrato con tutta evidenza da un altro avvenimento artistico del 1291.

La chiesa di S. Lorenzo « de arari » di proprietà e patronato del capitolo di S. Costanzo, che ne nominava il rettore e

i chierici, essendo troppo vicina al convento di S. Francesco, disturbava i Frati Minori con lo scampanio delle sue campane e col salmodiare dei suoi preti.

Per ciò in quell'anno i frati chiesero ed ottennero di distruggerla e rifarla 40 canne più lontano, ma ad un patto: che la chiesa fosse ricostrutta del tutto simile all'antica.

Ed il S. Lorenzo « de arari » del 1291, ben restaurato architettonicamente in questi ultimi tempi, sta a testimoniare, che

Interno della chiesa di S. Lorenzo « de arari » *(dopo gli ultimi restauri).*

se in Orvieto sulla fine del sec. XIII ancora c' erano degli oppositori allo stile gotico, questi si dovevano ritrovare tra i canonici di S. Costanzo, che nella nobilissima antichità della loro istituzione attingevano il loro spirito romano e conservatore.

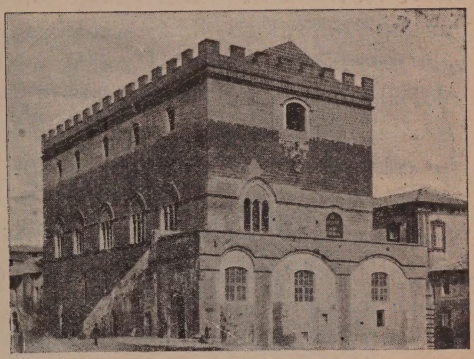
Così il vescovo, che per accordi antecedenti (1284) possedeva solo la terza parte della nuova cattedrale, aveva dovuto cedere ai canonici che ne possedevano due terzi, ed aveva dovuto

rinunciare al progetto da lui caldeggiato d'una nuova chiesa costrutta secondo i dettami dell'arte nuova.

***

La cattedrale s'innalzava sotto la direzione e forse con i disegni anche di Fra Benvegnate (....1295-1300): ed ai capitelli delle arcate a tutto sesto lavoravano Ramo di Paganello, Fra Guglielmo da Pisa, varii maestri di Como ed altri molti, anche di oltralpe (1293).

E il Comune, che fin dal 1292 aveva redatto un Catasto delle possessioni rurali sia della città che del contado (forse appunto per regolarizzare le tassazioni da devolversi in parte a vantaggio del Duomo), nell'agosto del 1295 provvedeva perchè nello «spazzo» della nuova chiesa in costruzione venisse innalzato un altare e vi si celebrasse per l'Assunta; e nel 1297 vi celebrava lo stesso papa Bonifacio VIII.



Palazzo dei Papi *(1264, 1297, 1896).*

Ma nel 1297, dopo la venuta di Bonifacio VIII, a fianco del nuovo Duomo, sulla loggia di pianterreno probabilmente costrutta al tempo di Urbano IV, si cominciava ad innalzare il grande salone o Palazzo del Papa, la cui originariamente unica fila di trifore archiacute dà alla costruzione la nota stilistica della rigida architettura gotico-senese.

Vero schiaffo gotico sulla gota sinistra del nascente tempio romanico.

E coll'alba del 1301 i nuovi tempi e l'arte nuova forzarono le porte della cattedrale in costruzione.

***

Per una di quelle combinazioni che paiono preparate per far perdere la testa agli storici, sullo scorcio del sec. XIII due co-

struttori orvietani, forse non indegni del nome di architetti: maestro Giovanni « Uguiccionis » e maestro Janne (o Vanne) « Uguiccionis » dirigevano molti lavori di muratura in Orvieto.

La quasi identità del nome potrebbe farli credere una sola persona, se tre chiarissimi documenti non li nominassero contemporaneamente (1300: gennaio 26, febbraio 22, marzo 30).

Anzi possiamo stabilire con tutta probabilità che Janne o Vanne oltre ad aver costrutto il ponte sul Paglia, che era chiamato col suo nome, abbia per primo diretto la costruzione del palazzo dei Papi, avendo poi a suo successore Giovanni.

Ma se il 9 agosto 1300 veniva confermato a soprastante dei lavori del Duomo Fra Benvegnate con un salario di cinque soldi al giorno, l'anno dopo, il 29 dicembre, veniva eletto allo stesso ufficio maestro Giovanni « Uguiccionis », con uno stipendio di otto soldi al giorno (cioè tre soldi più di quanto aveva avuto Fra Benvegnate), coll'obbligo di assistere continuamente ai lavori, ma anche col privilegio di potervi lavorare a suo conto, prendendovi dei cottimi.

Questa deliberazione dei reggitori del Comune, da me ritrovata ed ignota, come moltissimi altri documenti da me usati, agli studiosi che mi precedettero, mi permette di chiarire ciò che finora era stato oscuro: il secondo periodo della costruzione del Duomo, anteriore sempre al Maitani, cioè l'inserzione del transetto gotico nella cattedrale incominciata su pianta romanica.

Per quanto il tradizionalismo dei canonici avesse sottratto, quanto alla sua forma generale, alle leggi dell'arte nuova la cattedrale da costruirsi, le finestre interposte fra l'una e l'altra delle edicole delle fiancate erano archiacute.

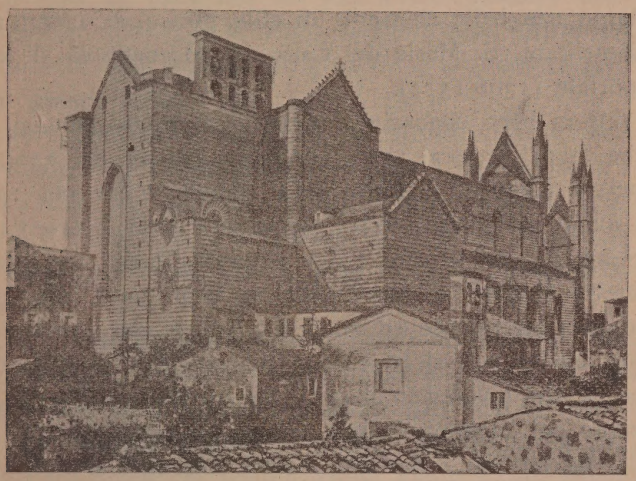
Ma quando il Comune si fu quasi del tutto riserbata la cura della costruzione, e Maestro Giovanni « Uguiccionis » che già aveva cooperato con Maestro Janne « Uguiccionis » alla costruzione del gotico palazzo dei Papi, prese a dirigere i lavori, incominciò la trasformazione organica del monumento.

Nel transetto, che, siccome quello di S. Maria Maggiore, doveva avere la copertura di travi, Giovanni « Uguiccionis » volle lasciare l'impronta della sua arte gotica, mettendovi le volte a crociera; ma egli, non rafforzando le fondamenta, ed aggravando

troppo con la voltacroce i piloni del transetto, per la sua inesperienza tecnica fece pericolare il monumento e rese necessaria la venuta del Maitani (1309). Questi infatti fu chiamato perchè assicurasse con i contrafforti da lui ideati il transetto pericolante.

Il pieno fiore dell'arte gotica.

Quando venne Lorenzo Maitani a sostenere il transetto del Duomo coi suoi contrafforti, ed a meravigliare ed entusiasmare i cittadini d'Orvieto col suo progetto a colori per la facciata, la



L'esterno della Cattedrale veduto dalla parte dell'abside.

parete anteriore della nuova chiesa aveva già una decorosa forma architettonica a disegno tricuspidale.

Una primitiva facciata tricuspidale si delinea nitidamente ancora adesso dietro la facciata che il Maitani architettò ed incominciò ad eseguire in forma di rivestimento di quella più antica e più modesta a semplici striscie bianche e nere come le altre pareti esterne della chiesa.

Ritengo del Maitani i due disegni che abbiamo della facciata (Museo dell'Opera). Si completano a vicenda, ed il primo di essi, quello monocuspidale, è troppo simile all'altro sicura-

mente del Maitani per essere d'Arnolfo come vollero alcuni, e risente tanto dell'arte senese che i bassorilievi disegnativi nel pilone tra la porta di sinistra e la porta centrale sono racchiusi in una serie di tralci, che sembrano quelli delle colonne fiorite della facciata di Siena sviluppati in sezione piana.

L'altro disegno, quello tricuspidale, sotto la direzione dello stesso Maitani fu incominciato ad eseguire (1310-1330).

Si compiva allora l'interno e s'incominciava la facciata, dove architettura, scultura in marmo ed in bronzo, ed opera musiva si davano convegno per cantare un inno glorioso di perfettissima armonia.

Intanto una bella chiesuola di stile gotico si costruivano i frati Carmelitani, S. Maria del Carmine, adornandola di un elegante portale (1308-1312).

È tuttora poco conosciuto, riguardo al nostro Duomo, il periodo che va dal 1310 al 1320. Sappiamo che fin dal 1309 si era incominciato a coprire il tetto della chiesa, e che nel 1310 il Maitani aveva già gittato le tre coppie dei suoi speroni (due a settentrione, due ad oriente e due a mezzogiorno) per sostegno del transetto cadente, ed aveva delineato il progetto della facciata, ricavandone ammirazione ed onori e privilegi dai cittadini d'Orvieto. Ma ancora non si conoscono documenti i quali indichino il succedersi dei lavori fino al 1321. Da quell'anno al 1330, sotto la direzione del Maitani, l'opera ferveva: si mettevano i bassirilievi sulla facciata; si cuocevano i vetri colorati e si segavano gli alabastri per le finestre; si fondevano gli angeli per il padiglione della Maestà nella lunetta del portale di mezzo, ed i simboli degli evangelisti: l'aquila, il bove, l'angelo (detto per errore da un documento simbolo di S. Luca mentre spetta a S. Matteo) e forse anche il leone (1329), che furono sovrapposti ai pilastri bassorilevati alla base delle guglie; s'incominciava nella navata di mezzo, sotto ai gradini del transetto il coro ad intarsi ed intagli (1331), mentre si continuava la copertura e la rifinitura del tetto.

Intanto Lorenzo Maitani, suo fratello Ambrogio, Maestro Angelo da Orvieto (forse lo stesso che nel 1322 costruiva il palazzo del Podestà a Città di Castello e nel 1332 lavorava al il Palazzo dei Consoli a Gubbio, architetto mai ricordato dai documenti

orvietani) ed altri artisti venivano chiamati più volte da Orvieto a Perugia per i lavori della fonte, dell'acquedotto e delle fortificazioni perugine. E Lorenzo trovava modo di dirigere i lavori nostri: il Duomo, le nostre fortificazioni ed i restauri del Palazzo Comunale, senza trascurare i lavori di Perugia, e senza rinunciare di correre a Siena sua patria per il Duomo pericolante, e forse anche a Todi per architettarvi la meravigliosa porta di S. Fortunato.

Tra le opere compiute dal Maitani in Orvieto, al difuori del Duomo, doveva primeggiare la fontana di Piazza Maggiore, purtroppo perduta fin dalla fine del sec. XVI. Costrutta nel 1276, egli la restaurò dal 1324 al 1325, dandole una forma del tutto simile a quella della fontana perugina al cui acquedotto egli aveva compiuto grandi restauri dal 1317 al 1322.

In un contratto del 1503, da me ritrovato, per il quale Maestro Bernardino di Giovanni da Viterbo s'impegnava a restaurare la fontana, ve ne sono descritte tutte le parti, quelle da rinnovarsi e quelle da accomodarsi, permettendoci così di ricostruirla idealmente tutta quanta, e di riconoscerla simile a quella perugina.

Prima che il Maitani morisse (1330) le impronte della sua arte architettonica avevano avuto campo d'imprimersi profondamente non solo sulla facciata, ma anche nell'interno della chiesa. A capo della navata di mezzo, al di là del transetto, la primitiva forma romanica del tempio aveva avuto il suo compimento necessario in una tribuna semicilindrica a calotta; ma la copertura a voltacroce data da Giovanni « Uguiccionis » al transetto non permetteva più di mantenere un'abside di quel tipo. Inoltre la tribuna semicilindrica era rimasta chiusa e nascosta all'esterno fra le ali dei contrafforti gittati dal Maitani a sostenere da oriente il transetto. Ed il grande architetto, innalzando una tribuna parallelepipeda sopra le ali dei contrafforti orientali, dandole una leggiadra copertura a voltacroce ed aprendola in fondo con un grandioso finestrone quadriforo, che da solo è un intiero poema di armonia nella proporzione delle sue linee, compì e perfezionò la trasformazione gotica del presbiterio.

Poi nel 1335 si finì di demolire al dì sotto del piano dell'abside attuale la tribuna semicilindrica, della quale ivi è rimasta la traccia, e si formò quel vano al quale si scendeva da scale che incominciavano nel transetto, e che alcuni scambiarono per una cripta di chi sa quanto remota antichità.

Nel 1333 a spese della fraternità della chiesa si compiva il restauro di S. Angelo « de Pusterula », come ricorda una iscrizione di quella data tuttora esistente nella sagrestia attuale che è l'antica chiesa. Alla chiesa primitiva di purissimo stile romanico del X o XI sec. furono aggiunte allora due ale laterali, che vennero poi ornate di pitture ora quasi del tutto scomparse; ed ai pilastri dai mezzi capitelli, in parte ornati di fregi goticizzanti, si sovrapposero delle volte a crociera nei cui nodi furono incastonati frammenti di sculture romaniche spettanti alla chiesa più antica.

Vitale, figlio del Maitani, mortogli il padre, diresse con Nicola e Meo di Nuto i lavori del Duomo (1330); e li continuarono, senza apportare modificazioni nel compimento delle opere architettoniche ideate dal grande artista senese, Nicola di Nuto (1331-1335), Meo di Nuto (1337-1339), poi nuovamente Nicola di Nuto (1345-1347), Andrea Pisano (1347-1348), Nino Pisano (1349), forse Matteo di Ugolino da Bologna (1352-1356) e Andrea di Cecco da Siena (1356-1359), finchè venne Andrea di Cione da Firenze, l'Orcagna, come capomaestro generale (1359).

Circa il 1350 soltanto s' incominciò a costrurre sui contrafforti settentrionali del transetto, a sinistra della tribuna, la cappella del Corporale; invece sui contrafforti di destra già esisteva una sagrestia, che venne sostituita da una fabbrica addossata alla cappella del Corporale (l' attuale sagrestia) sulla cui muraglia orientale si progettò forse d' innalzare un campanile a ventola, simile a quello della chiesa di S. Francesco e decorato di ogive e fiancheggiato da piloni con dentro le scale (1360).

Ed allora sotto la cappella del Corporale un'altro vano, dove risiedè poi la confraternita di S. Rocco e dove fu il sepolcro degli appestati, rimase aperto ed adibito al culto (1357).

Quando fu capomaestro Andrea di Cione, l' Orcagna, era giunto il lavoro della facciata sino all'occhio, che era stato incominciato nel 1354. Ma egli s' interessò più dei mosaici e delle

sculture che delle opere architettoniche, per quanto, seguendo i documenti, si riconosca nella struttura dell'occhio l'impronta dell'arte sua.

All'Orcagna successero Andrea di Cecco da Siena (1360), Matteo di Cecco d'Assisi (1362), Paolo d'Antonio da Siena (1364), Paolo di Matteo da Siena (1368-1375), Giovanni di Stefano da Siena (1375-1386), Rainaldino di Pietro di Guascogna (1389) e Luca di Giovanni da Siena (1390). Nel 1401 mancava il capomaestro, poi si ebbe Giacomo di Pietro di Guido da Firenze (1402-1403), si cercò Angelo da Siena (1405) e si ebbe Sano di Matteo da Siena (1406-1410), poi Domenico di Nicola da Siena (1415-1416), Cristoforo di Francesco da Siena supplente (1421-1425), di nuovo Sano di Matteo (1425) e Cristoforo di Francesco effettivo (1426-1444) con Pietro del Minella da Siena per aiuto (1441, 1443) e per successore (1445). Dal 1445 al 1451 diresse i lavori Giovannino di Meuccio da Siena, che nel settembre di quell'anno fu « cassato » e sostituito con Antonio « Federici » da Siena, il quale portò fra noi il primo alito del rinascimento (1451-1456).

Oltre al normale proseguimento dei lavori, a questo periodo appartengono le scale a chiocciola della sagrestia (1367) e quelle delle guglie di facciata (1368).

Fin dal 1353 dal cardinale Egidio Albornoz legato del Patrimonio, che ebbe a prima tutte le simpatie degli Orvietani, fu fatta costrurre una fortezza, o bastia, presso Orvieto a S. Lorenzo delle Donne o delle Vigne, l'attuale Camposanto, e nel 1364 vicino alla Porta di Pustierla fu incominciata quella grande fortezza, che, più volte danneggiata e più volte restaurata, fu rovinata nell'interno nel 1831, ed all'esterno nel 1888 ebbe riempiti i fossati per i lavori della Funicolare.

Intanto nel 1383 l'Opera del Duomo acquistava da uno dei suoi operai un disegno della facciata, che andò ad aggiungersi a quello ricordato nel 1356 e nel 1377 come opera del Maitani. E quel secondo disegno forse è lo stesso disegno monocuspidale delineato dal Maitani ed ancora conservato, che andò prima smarrito perchè fu prescelto l'altro quando s'incominciò a costrurre la facciata.

Sul finire del 1408 si prese ad innalzare sui contrafforti di mezzogiorno la Cappella Nuova o della Madonna distruggendosi la sagrestia vecchia che occupava quello spazio. Allora a destra della tribuna, come già prima si era fatto a sinistra, fu distrutta quella delle absidiole delle fiancate che si apriva nel transetto subito al di là del mezzo pilastro dell'arco, che mette dalla navata laterale al transetto (1411).

Poi dal 1422 al 1425, si provvide alla scalinata dinanzi alla facciata e la si volle « a gradini bianchi e rossi secondo il primo ed antico disegno della chiesa ».

Da questo indizio ci pare risulti che ancora a quel tempo doveva esistere un progetto della facciata a colori, come del resto è facile supporre che l'avesse dato il Maitani, se nel 1309 gli orvietani si entusiasmavano per la visione di bellezza che l'architetto senese si riprometteva di eternare nel marmo e nei mosaici sulla parete anteriore del tempio a decoro della nostra città.

Ma quando si volle continuare la facciata al di sopra dell'occhio (1450) incominciò un periodo d'incertezze determinato dal fatto che il frontone centrale, secondo il disegno del Maitani, nella costruzione avrebbe dato un aspetto un po' tozzo alla facciata.

Infatti la cuspide equilatera centrale avrebbe dovuto poggiare direttamente sulla riquadratura dell'occhio.

Prima si chiama « un famoso maestro Ysaia », ed avuto da lui un progetto lo si confronta « cogli antichi disegni » e si decide di proseguire secondo questi, rimanendo nelle proporzioni degli altri frontoni già innalzati (1450 settembre-ottobre). Poi invece (1451, marzo) gli stessi soprastanti chiamano a giudice il popolo, facendo disegnare tre diverse forme e misure del frontone sul pavimento della chiesa, e avuto il responso popolare, deliberano che il frontone venga eseguito nella forma maggiore.

E intanto si fa provvisione dei materiali, ma nell'agosto di quell'anno si è ancora nella più grande incertezza, tanto è vero che si trova ricordato in proposito un disegno di Vico di Como (agosto 14) e subito dopo (agosto 18) si dà incarico a Pietro di Meo e a Maestro Giovannino, allora capomaestro, di togliere il meglio dai disegni, che lo stesso Giovannino ed un certo Francesco ed un certo Pietro avevano fatti, e di proseguire l'opera.

Ma nel settembre, dopo tante dubbiosità si conduce per capomaestro Antonio Federigi da Siena (1451).

* * *

Le fondamenta e il grosso delle muraglie del Duomo furono costrutti in tufo come le altre fabbriche orvietane, ma per i filari orizzontali ed isometrici bianchi e neri delle pareti esterne, del basamento interno e delle colonne e degli archi, si cavarono: il travertino a Porano ed a Castellonchio dei Monaldeschi, (di dove ultimamente, nel 1907, fu preso il travertino per il bel ponte sul Tevere su cui passerà la strada carrozzabile da Orvieto ad Amelia), ed il basalto a Bagnorea ed a Vallocchi, villaggio ora distrutto, nell'antico feudo vescovile di Apona, tra Castel Giorgio e Benano.

Nell'ultimo restauro, terminato nel 1891, si colorirono a striscie bianche e nere le pareti interne del Duomo, mentre gli antichi, sopra ad un basamento di circa due metri di filari di basalto e travertino avevano lasciate le pareti nude col solo intonaco, in attesa delle pitture.

I marmi rossi furono sempre cavati nel massiccio del sistema montuoso che sorge tra Orvieto e Todi, tra il monte « la Castellana » ed il castello di Prodo.

Invece i marmi bianchi, finiti quelli dei ruderi romani di Orvieto e dintorni, forse specialmente di Bolsena, si andarono a ricercare ad oriente fino ad Amelia ed a S. Gemini, ad occidente fino a Corneto ed al littorale tirrenico, a ponente fino a Roma, ad Albano e a Ponte Galera, distruggendo le ultime traccie di monumenti dell'età imperiale, chi sa quanto interessanti. Contemporaneamente a settentrione si cavavano marmi bianchi ed alabastri a Montepisi, in quel di Cetona, e fino a Carrara. Da Montespecchio, nel senese, vennero i marmi neri o verdastri.

* * *

Nel novembre del 1304 si lamentava che « molti ornamenti fatti sulle pareti della nuova chiesa » venissero rovinati con sassi gettativi contro con fionde e con archi. Nel luglio del 1307 si lamentavano uguali « danni fatti a figure e ad opere delle porte

e delle finestre ». E per vero, osservando che nel secondo pilastro bassorilevato della facciata, in quello tra la porta del Battesimo e la porta grande che anche sembra il più antico, oltre ad una certa irregolarità nelle volute del tralci che contornano le varie scene, vi sono molti quadri in cui è facile riconoscere delle figure risegate quali non si trovano negli altri pilastri, si può dubitare che si siano adoperati alla sua formazione dei bassirilievi preesistenti. Ma in questa dibattutissima questione della preesistenza di alcuni bassirilievi alla venuta del Maitani in Orvieto (1309) per ora non si può dire l'ultima parola.

Certo è che sotto la sua guida si dava mano alla decorazione scultorica dei portali, e si mettevano con grappe in facciata i bassirilievi, che forse in origine erano dipinti a vivi colori.

Credo che nella successione cronologica dei bassirilievi sia primo quello già detto tra la porta del Battesimo e la porta grande, *le profezie della Redenzione;* secondo quello tra la porta grande e la porta detta dell' Inferno, *la storia della Redenzione;* terzo quello a pie' della guglia estrema di sinistra, *la Genesi*, dove si potrebbe riconoscere la mano di Francesco Talenti; ed ultimo quello a pie' della guglia estrema di destra, *i Novissimi,* dove è bassorilevato un inferno che segna il culmine della perfezione rappresentativa raggiunta dagli inferni derivanti dalla scuola dei

Quarto pilastro di facciata *(L'Inferno).*

Pisani, degnissimo preannunzio dell'inferno che poi Luca Signorelli dipinse nella Cappella Nuova del nostro Duomo.

E tutto ciò si faceva sotto la continua direzione del Maitani e forse anche con la sua diretta partecipazione ai lavori.

Nel 1325 si provvedeva alla fusione degli Angeli che sorreggono il padiglione della Maestà nella lunetta sopra alla porta grande e nel 1329-1330 si fondevano i simboli dei quattro Evangelisti per le basi delle guglie sopra i pilastri bassorilevati.

Nel 1331, capomaestro Nicola di Nuto, già ai servizi dell'Opera fin dal 1321 e già ricompensato con settimanale maggiore che ogni altro artefice nel 1325, s' incominciò il coro in legno ad intagli e ad intarsi per la navata di mezzo; e Giovanni Ammannati ne diresse il lavorio col titolo di « capomaestro del coro ». Delle cinquanta mezze figure di santi a bassorilievo per i tabernacoli degli stalli ne intagliarono, secondo i pochi documenti editi, sei lo stesso Nicola di Nuto (tra le quali S. Francesco, S. Domenico, tuttora esistenti, e S. Agostino ormai perduto); undici Giacomo di Lotto (tra le quali S. Orsola, S. Costanzo, S. Lorenzo martire, S. Silvestro, S. Prassede, S. Giustina, S. Marco e S. Luca); e tredici Ambrogino di Meo, (gli apostoli e S. Glorio). Verso il 1340 forse era completa ogni opera d' intaglio.

A questo tempo in cui si lavorò tanto in legno si debbono attribuire varie statuette ora conservate nel Museo dell'Opera ed un Cristo benedicente in trono, che nello stesso Museo è stato trasportato dal vicino Ospedale di S. Maria. Inoltre un crocifisso esistente in Duomo nella sagrestia prima o dei chierici ed un altro sul primo altare « in cornu epistulae » in S. Francesco legittimamente si assegnano a questo periodo, cui anche appartenevano i mensoloni intagliati della travatura del tetto in Duomo, ora quasi completamente rifatti nell'ultimo restauro.

E giunti i lavori della facciata all'altezza del ballatoio esterno, si scolpivano i cibori di marmo per questo andito trasversale (1337....) e forse contemporaneamente si scolpivano il parapetto e le mensole del ballatoio interno.

Capomaestro Andrea Pisano trovo ricordata una sua Maestà con Angeli in marmo (1345) della quale forse sono rimasti solo due angeli adoranti, che nel 1891 furono tratti dal Museo del-

l'Opera e posti sull'architrave della porta detta del Corporale o di Vignarco allora riaperta sul fianco settentrionale del Duomo.

Poi Nino Pisano scolpì un piccolo gruppo in marmo spirante dolcissima e devota umanità, la Vergine col Bambino, che in origine fu policromato e che ora si conserva nel Museo dell'Opera.

Venuto Matteo di Ugolino da Bologna, egli stesso molto probabilmente fuse quella statua dell'orologio per la torretta di Piazza del Duomo, che dagli orvietani è chiamata « Maurizio » e che porta sulla cinta la filosofica scritta :

Da te a me canpana fuoro pati
tu per gridare et io per fare i fati.

E l'anno appresso fuse l'« Agnus Dei » per il fastiglio della cuspide bassa di mezzo (1352). Durante la sua permanenza in Orvieto si trova ricordato anche un angelo nuovo di bronzo che finora non è stato identificato, a meno che non si tratti del S. Michele Arcangelo, bronzo bellissimo che in facciata sta sopra il fastigio della cuspide bassa di sinistra, opera pregevolissima che alcuni vogliono del Donatello e che deperisce miserevolmente sotto l'ingiuria continua delle intemperie.

La facciata era giunta all'occhio o rosa quando venne l'Orcagna il quale ne cominciò in marmi rossi e bianchi la costruzione (1359) che, lentamente continuata, ebbe fine solo circa il 1380.

Ed all'Orcagna si attribuì il disegno di un pulpito a bassorilievi per il nostro Duomo, disegno che ora diviso in tre brani si conserva nel nostro Museo dell'Opera, nel Britisch Museum e nel Gabinetto Nazionale delle Stampe di Berlino.

Altri invece lo vuole di Agnolo di Ventura e di Agostino da Siena i quali, secondo il Vasari, avrebbero anche scolpiti nel 1326 dei profeti proporzionatissimi per la nostra facciata.

Nel 1358 di maggio un M.° Nicola da Siena disegnava la cornice del Tabernacolo del Corporale, la bellissima custodia in marmo dove è conservato il reliquiario. Fu continuato sotto la direzione dell'Orcagna e nel 1363 era forse terminato. Nel 1366 se ne dorava la porta.

Intanto fin dal 1363 si provvedeva a difendere dalle ingiurie del tempo e degli uomini i bassirilievi della facciata coprendoli con sportelli d'abete.

E durante la seconda metà di questo secolo s' intagliavano a riquadri e formelle un armadio per la sagrestia del Duomo (1372-1388), e gli sportelli d'una finestra d'una casa Filippeschi (ora G. Petrangeli) che si conservano nel Museo dell'Opera.

Nel 1372 si trasportava dalla cava della Castellana alla loggia della fabbrica la grande pila di marmo rosso per il battesimo, e fin dal 1373 erano fatti i modelli dei leoni che doveva sostenerla; solo nel 1385 la si trasportava in Duomo, e nel 1390 la scolpiva, col titolo di capomaestro del tutto indipendente in questo suo lavoro, Luca di Giovanni di Siena. Forse però l'opera sua andò perduta per circostanze che i documenti non ci rivelano, e nel 1402 Pietro di Giovanni di Friburgo ebbe l'incarico di scolpire a figure, a foglie e a fiori una nuova conca del battesimo pure in marmo rosso, che è quella tuttora conservata. Giacomo di Pietro di Guido da Firenze l'anno appresso d'accordo coi soprastanti e col vescovo la fissò dove ancora rimane.

Nel 1407 Sano di Matteo da Siena compiuta la copertura del fonte a piramide ottagonale, vi poneva in una formella la data e la sua firma.

Nel 1424 Donato da Firenze, il Donatello, fuse per il fastigio del fonte battesimale una figura di S. Giovanni Battista, che, mancante da Orvieto da molti anni, si crede sia quella conservata nel Museo Imperiale di Berlino.

Al principio del sec. XV spetta il palco dei cantori architettato in legno alla gotica, con una bella Vergine in tarsia.

Pare che circa il 1430 si sia avuta intenzione di costrurre un altro coro in legno nella tribuna dove ce n'era soltanto uno dipinto.

Pietro del Minella da Siena fu il capomaestro del nuovo coro (1430-1441), che ebbe una sedia episcopale forse meravigliosa a quel che ce la fanno supporre i documenti. E ci sono ricordati anche due pergami, perduti poi insieme con tutto il resto del coro, perchè l'attuale, esistente nella tribuna, è quello più antico ivi trasportato dal centro della chiesa, come si dirà a suo luogo.

Di questo coro quattrocentesco ora forse non ci rimangono altro che le statue dolcemente devote dell'Angelo e dell'Annunziata, che si conservano nel Museo dell'Opera, e queste fanno fede come si sia perduto un tesoro.

Alla fine del secolo XIV si devono attribuire quasi tutte le statue dei profeti che fiancheggiano l'occhio o rosa centrale; ma i documenti ne tacciono, ed uno studio stilistico, data la grande altezza a cui si trovano, non è facile a compiersi.

* * *

La nuova religione dei Servi di Maria nata in Firenze, nel Capitolo generale di Siena diede mandato al priore del convento fiorentino di fondare un convento ed una chiesa in Orvieto (1259).

Coppo di Marcovaldo, fiorentino, « imitatore garbato dei bizantini » nel 1261 aveva dipinto una delicatissima Maestà per la chiesa dell'ordine in Siena, ed un'altra egli stesso ne colorì per la chiesa di Orvieto (*) che nel 1268 già era stata condotta a tal punto da essere riconosciuta per « opera suntuosa ». La tavola orvietana, pure avendo il Bambino dal lato destro invece che dal sinistro della Vergine, ha evidentissima somiglianza con la tavola senese. Essa ha la stessa finezza di tecnica e di espressione, lo stesso trono dal dossale « a lati curvi, a mo' di gran lira » e gigliato alla sommità col giglio di Firenze, la stessa delicata movenza della Vergine, che « prende tra due dita carezzosamente un piedino del Figlio ». Forse anche la tavola di Orvieto mutilata di circa dieci centimetri alla base, aveva l'iscrizione omai scomparsa pur dalla tavola di Siena. Ma credo che l'attribuzione sia sicura.

Così per opera di un ordine religioso nato in Toscana venne presso di noi da Firenze un primo e mirabile esemplare della ri-

---

(*) A pag. 57 scrissi che la tavola di S. Maria dei Servi è d'arte bizantina del XII sec. Errai perchè mi ero basato sulla indicazione datane dalle schede governative e perchè molto brevemente ed a disagio avevo potuto esaminare l'immagine posta in alto nell'abside della chiesa, dentro una cornice a custodia, che ne lascia intravedere al di là del vetro solo una piccolissima parte.

Nel giugno 1909 il Rev.mo Padre Cristoforo Capilongo dei S. di M. fece togliere la grande tavola dalla custodia, per riconoscerne lo stato di conservazione e farne eseguire la fotografia. Debbo alla gentilezza del giovane e colto religioso, che si propone d'illustrare con una speciale pubblicazione l'immagine, l'aver potuto stabilire in base a minuziose osservazioni quanto espongo in questa parte del mio lavoro.

nascente arte pittorica, che mi è dato di riprodurre; mentre forse il «disfatto» Margaritone d'Arezzo coloriva per il monastero di S. Lodovico uno di quei Crocifissi che s'inalberavano al disopra del coro, e che ora è conservato nel Museo dell'Opera.

Dalla tecnica degli affreschi dei secoli XII e XIII, che, stranamente ricollegandosi con quella delle pitture etrusche, era basata sul disegno dei contorni e degli schemi delle figure, e dalla tecnica dell'impasto del colore, propria della pittura bizantina, derivava la rinata pittura nostra, forte per disegno e per colorito.

Nella chiesa di S. Giovenale, vero e malversatissimo museo storico della pittura in Orvieto, da piedi alla parete settentrionale si vedono ancora delle pitture attribuibili presso a poco a quel tempo in cui la rinascenza della pittura italiana s'affermava con Cimabue e con Pietro Cavallini. In un mezzo pilastro la Vergine e il Cristo in piedi stanno in atto di protezione su due devoti genuflessi innanzi a loro. Nel fianco dello stesso mezzo pilastro c'è un angelo che sorregge una face. Nel fondale immediatamente seguente, in alto, s'intravede, deperita assai, una Crocifissione con la Vergine e S. Giovanni, e con due angeli volanti, che raccolgono in calici il sangue che cola dalle mani inchiodate del Cristo. E nel mezzo pilastro seguente un S. Giovenale del tutto primitivo.

Affreschi forse di questo tempo erano anche le Maestà dipinte nelle lunette delle due porte minori della facciata di S. Francesco, e quella grande Crocifissione della quale è rimasto solo il graffito sulla facciata della stessa chiesa, al disopra della porta minore di sinistra. E forse allora per ritocchi di uno scadente artista prese la forma attuale l'affresco di tipo bizantino, che sotto il nome di «Madonna della Fonte» ora è conservato nell'abside della chiesa di S. Giovanni Evangelista.

Nel Catasto del 1292 sono tassati oltre agli eredi di un certo Giacomo pittore del rione di S. Lorenzo «de arari» anche un Maestro Leonardo pittore dello stesso rione, ed un certo Manillino Andriotti pittore, del rione di S. Salvatore. Nessuno può dire del loro valore come artisti, ma non si può escludere che forse uno di costoro avrebbe dovuto dipingere le immagini di Bonifacio VIII sulle porte Maggiore e Pustierla se non si fossero com-

piute in tempo per la venuta del Papa le due statue decretate dal Comune (1297).

Al principio del XIV sec. si devono attribuire la Vergine in trono col Bambino e due Santi ai lati che sono affrescati sotto il ciborio della edicola sepolcrale dei Magalotti in St. Andrea, ed il frammento di affresco, la Vergine col Bambino, che si conserva in uno degli altari della parete orientale in S. Paolo.

Sono poi datati, l'uno « *MCCCV* » e l'altro « *MCCCXII* », due affreschi dove è la Vergine in trono col Bambino e con Santi ai lati, nella parete meridionale della chiesa di S. Giovenale; e pure al principio del sec. XIV si devono attribuire un'altra Vergine in trono col Bambino nella stessa parete ed una Crocifissione nella parete occidentale, a destra della porta maggiore nella stessa chiesa.

Ma se l'affresco datato « 1305 » ha ancora tutta la rigidità delle opere bizantine, in quello datato « 1312 » e nell'altro della stessa parete la Madonna ed il Bambino s' addolciscono di una soave e quieta espressione che bene preannunzia la completa dedizione futura dell'arte pittorica orvietana alla scuola senese.

Infatti già nel 1309 il Maitani aveva entusiasmato i cittadini di Orvieto con il progetto della facciata. Egli, ne abbiamo indizio nei documenti, come ho accennato, deve aver presentato un disegno colorito, dove, nell'ampio e complesso organismo architettonico ricco d'intarsi d'oro e di colori, rifulgevano a vivide tinte sui fondi sfavillanti d'oro le storie glorificanti la vita della Vergine. Così il pieno fiore dell' arte senese veniva donato fraternamente a noi dalla città vicina per opera del Maitani.

D'allora i gentili pittori di Siena ci arricchirono di opere eccellentissime.

Nel 1321 Trasmondo Monaldeschi orvietano, dell'ordine dei predicatori, Vescovo di Soana, fece dipingere da Simone Martini il notissimo pentittico per la chiesa di S. Domenico, pagandolo cento fiorini. Quest'opera, che nello scompartimento centrale reca la firma: « *Symon de Senis me pinsit MCCCXXI* », presenta la Vergine col Bambino, S. Pietro, S. Paolo, la Maddalena e S. Domenico col ritratto del vescovo Trasmondo inginocchiato vicino; tutte mezze figure.

Un'altra tavola, appartenuta alla chiesa di S. Francesco, è opera di Simone Martini. Vi è dipinta la Vergine col Bambino, e, sopra la cuspide, un Cristo con due angeli.

Sono conservati questi cimeli preziosissimi nel Museo dell'Opera; ma ciò non ha impedito che la bella cornice trecentesca della tavola appartenuta alla chiesa di S. Francesco, tutta intagliata a grandi fogliami, fosse fatta risegare ultimamente in barbaro modo da chi la credette opera secentesca (!).

Fino a poco tempo fa nello stesso Museo era esposto un altro pentittico di Simone Martini, proprietà degli eredi Mazzocchi, dove si vedevano la Vergine col Bambino, la Maddalena, S. Caterina, S. Paolo e S. Giovanni Battista, nella quale opera si crede che il Martini sia stato coadiuvato dal suo cognato Lippo Memmi. Ora è stato venduto ed ha esulato dalla città.

E del Memmi si conserva in Duomo, nella Cappella del Corporale, la Madonna dei Raccomandati, tavola firmata: « *Lippus de Sena nat. nos picx. amena* ». Soavissima Vergine, che sotto il suo manto raccoglie tutta la Fraternita col suo Priore, ed ha intorno una gloria di angeli ammiranti.

Ma questo fiorire di arte pittorica senese presso di noi non poteva rimanere senza altri frutti.

In S. Giovenale infatti dentro una cappellina della parete meridionale, subito a destra entrando dalla porta laterale, nonostante la rovina sempre maggiore della umidità, si vedono ancora una Annunziazione e un'Adorazione dei pastori nel Presepe, chè, malgrado il brutto verde sovrapposto all'originario manto oscuro della Vergine annunziata e della Vergine madre, si devono riconoscere affreschi di pennello senese. Forse appunto di Lippo Memmi, chè il Memmi deve essersi fermato in Orvieto a dipingere la Madonna dei Raccomandati, dove le numerose figure dei devoti sono evidentemente tutti ritratti.

Uno studio difficile a compiersi, ma che pure sarebbe necessario, l'analisi minuziosa di quanto d'antico è rimasto nelle vetrate a colori del finestrone della tribuna, opera terminata da Giovanni di Bonino pittore di Assisi nel 1334, servirebbe a stabilire sempre più accuratamente quanto qui abbia influito anche nelle pitture su vetro d'un artista umbro l'arte dei Senesi.

Intanto col 1338 un altro insuperabile esemplare di pittura senese veniva in Orvieto col Reliquiario del Corporale, bulinato e smaltato da Ugolino di Vieri sotto l'influsso della grande ancona, che Duccio di Boninsegna aveva colorito fin dal 1311 per il Duomo di Siena, e sotto la direzione di Pietro o di Ambrogio Lorenzetti. Questa opera eccellentissima era forse stata preceduta da un altro reliquiario, architettonicamente assai migliore, bulinato e smaltato dallo stesso Ugolino di Vieri insieme con un certo Viva anch'esso senese (Museo dell'Opera); reliquiario destinato a contenere il teschio di S. Savino e perciò adorno di piccolissime formelle con la vita di quel santo, che nel 1335 era già stata illustrata da Pietro Lorenzetti per il Duomo di Siena.

Forse più tardi vennero in Orvieto la piccola tavola, ora tutta coperta da una brutta lastra di argento sbalzato eccettuate le teste della Vergine e del Bambino, che si venera sull'altar maggiore della Chiesa di S. Giovenale, ivi trasportata dalla vicina chiesa di St. Agostino, dove l'aveva deposta prima del sec. XVI la famiglia orvietana dei Ghezzi; e quella soavissima Maestà dipinta su tavola che si venera in S. Lorenzo « de arari », nella cappellina di sinistra. In quest'ultima le teste rotondeggianti, gli occhi non troppo a mandorla, la mossa del Bambino, che con una mano tiene il pollice d'una delle mani della Vergine, mentre la Vergine con l'altra mano prende un piedino del figlio lasciandone visibili solo le dita, tutto fa pensare a qualche buonissimo pittore di a mezzo il trecento già un po' affrancato dalle forme senesi più antiche.

E forse in questa prima metà del secolo XIV fu affrescata la Vergine col Bambino, che ora sta sull'altare maggiore della Chiesa di S. Lorenzo « delle vigne » al Camposanto.

Andò perduto l'affresco che Maestro Puccio da Perugia e Cola « Profecti » avevano colorito nel nostro Palazzo del Popolo per ricordare la pace dei Montemarte coi Monaldeschi (1330); e dei primitivi mosaici commessi sulla facciata del Duomo nella cuspide centrale bassa, forse da Giovanni di Bonino d'Assisi (1345 ?-1347 ?) e nella cuspide bassa sopra la Porta del Battesimo da Andrea di Cione, l'Orcagna (1359-1360), non sono rimaste nemmeno le traccie.

Artisti cittadini o forestieri avevano allora già dipinto altre storie devote nelle chiese della città mostrandosi schiavi delle forme e della tecnica dei tempi più antichi.

Nonostante gli ultimissimi, irriverenti ed orribili restauri pittorici, nella chiesa di S. Lorenzo « de arari » si riconoscono per opere di autori molto affini l'abside con un Cristo in trono fiancheggiato a destra dalla Vergine e da S. Lorenzo ed a sinistra da S. Giovanni Ev.sta e da S. Francesco; e le quattro caratteristiche storie di S. Lorenzo dipinte sulla parete settentrionale della navata centrale, con sotto la scritta: « *MCCCXXX-L.V* »; e quel frammento che è rimasto in alto sopra il giro dell'arco, presso la cappellina che sta a sinistra dell'abside, nella parete meridionale della navata di sinistra.

Trovo solamente un Lello « Viviani », che nel 1325 pare lavorasse ai mosaici ed ai vetri colorati in Duomo, le cui iniziali corrispondano a quelle che firmano l'affresco.

Dal 1343 al 1345 d'Agosto, quando in una sollevazione ghibellina fu ucciso, tenne il dominio di Orvieto Matteo Orsini. A questo periodo appartiene la grandiosa decorazione architettonica, che era dipinta nel salone del Palazzo Comunale e della quale ora è rimasto solo qualche traccia nella sala ultimamente restaurata al secondo piano del Palazzo per disporvi in degna sede l'Archivio Storico arricchito di carte da me rinvenute nel 1907. L'Aquila rastrellata del Comune e lo stemma degli Orsini sono chiusi nei tondi che si alternano ai capitelli delle colonne dipinte. E ritratti dei magistrati del Comune, tra i quali un « *dominus Nicolaus Zarfaldus* », un « *dominus Tudinus Judex* » e un « *dominus Egidius de Montefranco* » sono sovrapposti a due scudieri duellanti, ed a stemmi dove rampa un leone fulvo in campo bianco.

Ma di quegli anni già incominciava a lavorare in Duomo e nelle altre chiese orvietane una schiera di pittori cittadini cresciuti alla scuola dei grandi artisti senesi, che prima il Maitani e poi Nicola di Nuto, loro compatriotti, avevano chiamati in Orvieto.

Almeno per ordine di tempo pare che il caposcuola fra gli orvietani fosse Ugolino di Prete Ilario, il quale ebbe a princi-

pale compagno negli affreschi della Cappella del Corporale (1357-1364) un Fra Giovanni di Buccio Leonardelli il cui padre è ricordato come pittore, insieme con un Guidetto o Guidotto Leonardelli, ugualmente pittore: una vera famiglia d' artisti.

Nella stessa Cappella lavoravano anche Petrucciolo di Marco ed Antonio di Andreuccio, ma con salarii di molto inferiori a quelli dei due primi; e Pietro di Puccio che allora era apprendista.

Nella volta vennero affrescati i simboli e le profezie e la dottrina dell' Eucaristia; nella parete settentrionale, di fondo, la Crocifissione e sotto la scritta: « *Hanc cappellam depinsit Ugolinus pictor de Urbeveteri anno Domini MCCCLXIIII die Iovis VIII mensi Iunii* »: nella parete orientale la storia del miracolo di Bolsena in gran parte ricopiata dai quadretti a smalto del reliquiario: e nel restante della Cappella varii miracoli del Sacramento.

Eccettuata qualcosa di quest' ultima parte, tutto fu pessimamente rifatto sopra i lucidi dell' antico dai pittori Lais e Bianchini (1855-1860).

Dal 1360 al 1370 fra Giovanni di Buccio Leonardelli metteva di mosaico in facciata insieme con Nello di Giacomino romano e con altri, componendo i terzieri a lato delle cuspidi basse, e la cuspide bassa centrale, e restaurando il mosaico dell' Orcagna sulla cuspide bassa di sinistra. Finiti i lavori della Cappella del Corporale, dal 1364 al 1365 gli fu compagno nel mosaico della Natività della Vergine, sulla cuspide bassa di destra, Ugolino di Prete Ilario, che v' imitò il trittico della Natività dipinto da Pietro Lorenzetti nel 1342, e ancora conservato nel Museo dell' Opera a Siena.

Più tardi, innalzate le due vele o cuspidi laterali alte, Pietro di Puccio, in quella sopra la Porta di destra o dell' Inferno, commetteva la Presentazione al Tempio (1381-1386), e di quei tempi certamente fu anche commessa la Inguadia o Sposalizio nell' altra cuspide alta sopra la Porta di sinistra, o del Battesimo.

Lo stesso Pietro di Puccio mosaicava poi i terzieri nel riquadro del grande occhio di facciata (1388).

Ma dell' antico in queste opere quasi nulla si è conservato in seguito ai numerosissimi restauri, che, data la pochissima re-

sistenza dei mosaici, si trovano ricordati in continua successione fin dagli anni immediatamente seguenti alla loro prima commettitura.

Il 30 maggio 1370 si allocava ad Ugolino di Prete Ilario la pittura dell'abside con la condizione che, se non avesse soddisfatto, avrebbe interrotto i lavori. Questi furono compiuti da lui insieme con Angelo di Lippo, Nicola di Zenobio, Meco di Costo, Cola di Petrucciolo, Francesco di Antonio, Giovanni di Andreuccio, Nallo di Ciuto ed Andrea di Giovanni, dall'estate del 1370 all'autunno del 1380, quando Cola di Petrucciolo e Andrea di Giovanni vi dipingevano in basso un finto coro, tuttora esistente dietro i dossali del coro attuale.

Questi sono i nomi dei pittori della scuola orvietana, che istoriarono l'abside del Duomo con le glorie nella volta e coi fatti della vita della Vergine nelle pareti, delle quali solo l'orientale e la settentrionale sono quasi per intiero conservate nella loro decorazione primitiva.

"La Natività„ nell'abside del Duomo *(Ugolino d'Ilario).*

Nella parete settentrionale, ancora una volta imitando la Natività di Pietro Lorenzetti, Ugolino di Pietro Ilario ed i suoi scolari si riconfermarono devoti alla scuola senese, dalla quale, attraverso a Duccio di Boninsegna, a Simone Martini, a Lippo Memmi, a Pietro Lorenzetti e a Bartolo di Fredi, derivava la scuola orvietana.

Sebbene anche forme che hanno affinità coi varii tipi dell'arte di Ambrogio Lorenzetti, di Taddeo di Bartolo e di Spinello Aretino si trovino in Orvieto, dove senza dubbio anche l'Orcagna ha lasciato qualche valida influenza stilistica, la quale dona alle opere dei pittori nostri una certa forza di espressione e di sentimento, che può far perdonare i molti difetti della loro tecnica.

Dopo Pietro di Puccio, che fu chiamato a lavorare anche al Camposanto di Pisa, ove fra l'altro dipinse flosciamente alcuni

fatti della Genesi (1390), col soave Andrea di Giovanni si spegneva il fiore della nostra scuola pittorica.

Andrea di Giovanni, che aveva lavorato insieme con gli altri pittori orvietani nel Duomo, prima del 1402 dipinse una bella Maestà per la chiesa di S. Egidio a Corneto, suscitando entusiasmo; nel 1410, seguendo l'ispirazione di quel Ser Luzio di Ser Berardino, che poi finì di morte violenta nel luglio del 1437, dipinse gl'Innocenti che adorano Gesù Bambino nella gloria del Paradiso, tavola ora conservata nella chiesa di San Ludovico; nel 1412 l'umile e graziosa Maestà, che ora deperisce nella lunetta della Porta di Canonica sul fianco settentrionale del Duomo; e nel 1414 le storie dei Magi e della Incoronata nell'altare allora nuovamente concesso ad un ramo dei Monaldeschi, cui era stata tolta, per costrurre la Cappella Nuova, l'ultima cappellina sul fianco meridionale della chiesa (1411). Queste ultime pitture però andarono perdute sotto l'altare dei Magi in marmo, che nella parete orientale del transetto, a destra della tribuna, fu architettato e scolpito nella prima metà del secolo XIV e che tuttora rimane.

"Gl'Innocenti" a S. Lodovico,
(Andrea di Giovanni)

Si trovano anche memorie di restauri eseguiti da Andrea di Giovanni nei mosaici della Facciata.

Ma nel 1425, quando Gentile da Fabriano dava un'estatica e serena deità alla Vergine ed un misericordioso e beatificante sorriso al Bambino nella Maestà da lui dipinta a piedi della navata settentrionale del Duomo, (immagine che fu sempre con somma devozione venerata e con gelosa cura custodita), la scuola

pittorica orvietana si andava già perdendo in un piccolo stuolo di decoratori, i cui nomi, se pur continuano sino alla fine del secolo XV, non meritano però di essere ricordati.

La scuola orvietana, che non aveva saputo appagare il desiderio espresso fin dal 1357 d'una « *bella et onorevole tabula* » per l'altare maggiore del Duomo, aveva invece riempito dei suoi affreschi la città.

Dal 1877 al 1891, atterrati inconsideratamente i decorosissimi altari cinquecenteschi delle edicole sulle fiancate del Duomo, tornarono alla luce frammenti di affreschi dovuti a pennelli orvietani da a mezzo il secolo XIV a tutto il XV.

Nella parete settentrionale, incominciando dal transetto, la seconda cappellina ha frammenti di affreschi: St. Antonio Abate, Santa Caterina è un Santo monaco (sec. XIV metà). La terza ha un S. Giorgio (?) di tipo molto primitivo e formelle con figure (sec. XIV prima metà) ed una Crocifissione (sec. XIV fine) con traccie di arazzi dipinti. La quarta ha due volte la figura di Santa Caterina (sec. XIV prima e seconda metà) e traccie di arazzi dipinti. La quinta, una Sant'Elena (sec. XV metà) e due frammenti di vivacissime scene, forse di Ugolino di Prete Ilario, e arazzi dipinti.

Nella parte meridionale, incominciando dalla porta detta dell'Inferno, la prima cappellina ha un S. Romualdo (sec. XIV metà), un S. Sebastiano e stemmi (sec. XV principio). La seconda, St. Antonio Abate e S. Rocco, ben conservati, con la scritta: « *Hoc opus fecit fieri Iohannes Simonis sub anno domini MCCCLXXXXVIIIJ die XVIJ Aprelis* », in alto un S. Bartolomeo ed altri frammenti e uno stemma (sec. XIV). La terza, un frammento d'una bella Crocifissione con sopra la scritta: « *Concedo veniam dic culpam corrige vitam* » e un S. Giovanni Battista (sec. XV principio) e traccie di un arazzo dipinto e in alto un frammento di una bella Annunciazione (sec. XIV seconda metà). La quarta, un frammento di una Vergine col Bambino e sotto vi era l'iscrizione; una Vergine in atteggiamento delicatamente e dignitosamente ieratico (sec. XIV fine) e traccie di un arazzo dipinto.

Nella Sagrestia dei Canonici poi, sulla parete orientale vi è una buona Crocifissione alquanto deperita (sec. XIV seconda metà)

e nella parete occidentale si vedono traccie di altri affreschi dello stesso periodo.

Sotto la Cappella del Corporale, nel grande stanzone a volta che fu dedicato a S. Rocco e servì per sepoltura degli appestati, si vedono, nella parete occidentale un S. Pier Parenzo (?) ed una S.ta Caterina (?) d'arte trecentesca primitiva; e nella parete orientale una graziosissima Maestà con S. Pietro, S. Paolo e S. Costanzo, opera molto più eletta (sec. XIV seconda metà).

Sotto la tribuna, quel grande vano, al quale si discendeva dal presbiterio per due scale laterali, nel 1357 si decise di ridurlo a cimitero, facendovi dipingere belle e devote storie di morti. Nella parete meridionale, si vedono due Sante ed una suggestiva Annunciazione (sec. XIV seconda metà) opere di una buona mano della quale forse non si hanno altri saggi; e nella parete occidentale campeggia una fiacca Crocifissione di Cola di Petrucciolo, cui era stata commessa da Savino « Vannutii » (1380).

Nella chiesa di S. Giovenale, dietro la scialbatura in parte già tolta, appaiono molti affreschi di quei tempi e di quella scuola. Nella parete occidentale, a destra della porta, un Albero della Croce con Angeli e mezze figure di Profeti e di Dottori, di minutissimo, corretto e fine disegno (sec. XIV seconda metà); un Cristo risorto ed una piccola Cena delicatissima (sec. XIV fine). E, progressivamente, nella parete settentrionale una piccola Ascensione (sec. XIV seconda metà); quattro immagini: S. Romualdo, S. Giovanni Battista, S. Giovenale e S. Lorenzo (sec. XIV metà); un S. Giovanni Battista (sec. XV principio) e un grande Cristo frammentario e molto deperito (sec. XIV metà ?).

Nella parete meridionale: Una Vergine in trono col Bambino in piedi sulle ginocchia, con S. Giovanni Evangelista, con S. Giovenale ed un devoto e con la scritta . « *Virgo, tuum natum miranda precare beatum quatenus orantes te coelos sint habitantes* » (sec. XIV prima metà); un piccolo Crocifisso coi segni della Passione (sec. XIV fine); un frammento sotto la Maestà che porta la data « 1305 », dove appare una delicata Vergine col Bambino poppante e con due santi ai lati (sec. XV principio); un Assunzione della Vergine con gloria d' Angeli (sec. XIV metà); un Crocifisso piccolo, ma fortemente sentito (sec. XIV fine).

E delle colonne della Chiesa la prima a destra ha una Santa Caterina (sec. XV seconda metà), un S. Luca (sec. XIV fine) ed un S. Michele Arcangelo fatto dipingere da « Giovanna di Monte Merano » (sec. XV principio); e la prima a sinistra tre santi dei quali si riconosce solo il S. Romualdo (sec. XIV fine). Le altre colonne sono ancora coperte dalla scialbatura. Più vicino all'altar maggiore, sopra i gradini che dividono in due parti la chiesa, il pilastro di destra ha nel lato settentrionale, in un tondo, la mezza figura del Cristo benedicente, affresco fatto eseguire da Guglielmo « de Erla » nel 1369; nel lato orientale un S. Giovanni Evangelista (sec. XV principio) e nel lato meridionale una Vergine in trono col Bambino, con due Santi e con un devoto posteriormente aggiuntovi (sec. XV principio).

Il pilastro di sinistra sul lato settentrionale ha, nella parte superiore, una Vergine in trono col Bambino poppante, con S. Sebastiano, S. Antonio ed un devoto, opera fatta eseguire da Fredocio « Fredelimarius » nel mese di ottobre del 1399 (Andrea di Giovanni ?); e al di sotto una delicatissima Annunciazione, uno dei temi più frequentemente trattati dalla scuola orvietana, che potrebbe essere opera di Andrea di Giovanni, o forse di quell'Andrea di Vanni senese, cui altri la volle attribuire.

Una "Annunciazione„ a S. Giovenale
(Andrea di Giovanni (?)).

Nella Chiesa di S. Lorenzo « de arari » la seconda colonna a sinistra ha un S. Guglielmo abate (sec. XIV fine); e la prima colonna a sinistra ha un S. Lorenzo ed una soavissima e bella S. Brigida (sec. XIV fine). La seconda colonna di destra ha un frammento di una Vergine col Bambino (sec. XV principio) ed un S. Nicola (sec. XIV fine.). Altri frammenti della stessa epoca tra

i quali la metà superiore di una fortissima testa di vecchio, si vedono nelle altre colonne.

Nella Chiesa di S. Francesco, nella parete settentrionale di un' antica cappella a sinistra dell' altar maggiore, ove ora sono un passaggio ed una scala che mettono alla via Lorenzo Maitani, sotto la scialbatura appaiono storie della vita di un Santo, con una iscrizione di due righe in basso, ora illeggibile. La scena di mezzo rappresenta due draghi che si abbattono dinanzi al Santo, il quale dice: « *In nomine Yesu recedatis et nulli impedimentum faciatis.* » (Pietro di Puccio ?).

Nella Chiesa della Madonna del Carmine, sulla parete occidentale a destra della porta, si vede una delle solite Annunciazioni col ritratto del committente inginocchiato da un lato. Un certo frate Domenico, come dice la scritta, la fece dipingere nel 1394, forse da Pietro di Puccio. L'anno 1500 venne restaurata.

Nella Chiesa di S. Domenico, nell' unica cappellina rimasta a sinistra dell' altar maggiore, sulla parete settentrionale v' è affrescata l' uccisione di S. Pietro martire domenicano e di un suo compagno, ed ivi accanto una Vergine in trono col Bambino in piedi sulle ginocchia e con S. Domenico e S. Giovanni Evangelista alla sua destra con St. Antonio Abate e S. Pietro martire alla sua sinistra; opera datata: « *MCCCCXXX* » e forse dovuta al pennello di qualche frate domenicano, perchè non somiglia troppo ai lavori della scuola orvietana, allora, del resto, quasi estinta. E nella stessa Chiesa, sulla parete settentrionale della cappella in fondo al braccio sinistro del transetto, c' è una graziosa Vergine col Bambino (sec. XV principio).

Nella Chiesa di S. Stefano sulla parete occidentale, a sinistra della porta, c' è una devota Vergine col Bambino e con due Angeli adoranti in alto, alla quale il pittore diede il nome di « *Mater Gratie* » (sec. XIV metà, restaurata nel sec. XVI).

Nella Chiesa di St. Andrea sur una delle faccie del secondo pilastro di sinistra, nel doppio transetto, presso l'altar maggiore, si vede una Vergine in piedi sotto la quale il pittore scrisse: « *Sancta Maria, ora pro nobis* » (sec. XIV fine).

Nella Chiesa della Madonna della Cava, sulla parete orientale, in una nicchia, v' è una Vergine col Bambino, con S. Gio-

vanni Battista e St. Antonio Abate ai lati (sec. XIV seconda metà). Quest' affresco doveva appartenere alla fonte della Cava, come fa testimonianza la tubatura di piombo, che in basso vi si vede ancora.

E nella chiesa detta del Gesù sull'altare maggiore vi è un affresco, (sec. XV metà), la Vergine col Bambino detta la « *Madonna del morto vivo* », che nel 1572 dal muro di un orto fuori Porta Maggiore fu distaccato ed ivi trasferito. In quel tempo ne venne dorato il fondo e restaurata una gran parte, rimanendo intatte solo le teste e le parti superiori della Vergine e del Bambino.

Nel salone del Palazzo del Popolo, (dove sulla parete occidentale era il grande affresco di Puccio da Perugia e di Cola « Profecti » fatto a memoria della pace dei Monaldeschi coi Montemarte (1330), affresco che, con la distruzione di quella parete, ora ricostrutta, andò perduto), sulle pareti occidentale e settentrionale sono rimaste traccie e frammenti di pitture della fine del XIV e del principio del XV secolo.

I Vicarï dal 1398 al 1408 ed i Podestà dal 1409 in poi risiedettero nel Palazzo del Popolo, e nel salone, intorno ai più antichi affreschi: un Crocifisso, nel mezzo della parete occidentale (sec. XIV metà) ed un S. Giovanni Battista nella stessa parete in alto a destra (sec. XIV fine), furono dipinte le insegne onorarie che Orvieto concedeva ai Vicarï ed ai Podestà i quali vi mettevano anche i proprî stemmi. Nella parete occidentale si vedono fra le altre, le armi di Andrea di Benedetto degli Avvocati di Tivoli, Podestà nel 1423; quelle di Pietro di Spoleto dei Conti di Campello, Vicario e Podestà nel 1401; e quelle di Verrocchio di Giorgio dei Panalfini di Orte, Vicario nel 1400.

Nella parete settentrionale, vicino ad un caratteristico grifo a testa umana che si vede di prospetto, son dipinte le armi di Giangiorgio dei Tiberti di Monteleone, Podestà del 1422. Ed altre imprese ed altri stemmi, tra i quali molti dei Colonna ed uno dei Monaldeschi, ed anche un frammento di una Vergine col Bambino (sec. XV seconda metà).

Nei dintorni di Orvieto al Convento della Trinità nel passaggio dalla Chiesa al campanile una graziosa Maestà ricorda la maniera orvietana della seconda metà del XIV secolo. E nella

Chiesa di S. Severo all' Abbazia, in una cappellina che s'apre sulla parete meridionale, rimangono una Annunciazione molto deperita con un frate da canto inginocchiato, opera che fu fatta eseguire da una certa signora « *Leonarda* » (sec. XIV fine) ed altre immagini di Santi (sec. XV prima metà).

Ed anche nei paesi vicini la scuola orvietana ha lasciato memorie. Così ad esempio a Porano, nella Chiesa parrocchiale di di S. Biagio, sulla parete meridionale, una delle belle Annunciazioni di tipo orvietano veniva affrescata sulla fine del 1300. E ad Allerona nella chiesa della Madonna di Poggio Vecchio, ora distrutta, si venerava una delicata Vergine col Bambino, affresco che ora si conserva distaccato in quel Palazzo Comunale.

Nel Museo dell' Opera furono riuniti in questi ultimi tempi alcuni affreschi di questo periodo artistico, distaccati da varii luoghi. Sono tutti disposti nella parete occidentale del salone.

Molto deperita, ma opera eccellente, è la Vergine bambina, cinta di una gloria di serafini, tra S. Gioacchino e St. Anna. proveniente dalla Chiesa di Santo Spirito degli Armeni al « *Petroio* » o Tamburino (sec. XIV fine). Meglio conservata é un'Annunciazione proveniente dalla stessa Chiesa (sec. XIV fine).

Un Presepio ed un' Adorazione dei Magi provengono da una cappella del convento dei Carmelitani ora ridotta a deposito di fieno (sec. XIV seconda metà). E dallo stesso luogo proviene un frammento d' affresco : un vecchio che sorregge sulle braccia un bambino (sec. XIV fine).

Dalla Chiesa di S. Maria de' Servi, di dove furono tolti durante i restauri del 1873-1875, provengono dei frammenti d' affreschi d' arte piuttosto sentita, tra i quali sono notevoli : una Vergine con Bambino tra St. Antonio e S. Bernardino (sec. XV seconda metà), ed una Santa che cammina in uno sfondo di campagna rocciosa (sec. XIV seconda metà).

Un S. Romualdo (?), bella figura eretta proviene dal convento di S. Domenico (sec. XIV fine). Ed una piccola Vergine col Bambino proviene da una Cappella del Vescovato, attigua all'abside del Duomo (sec. XIV metà).

Non di arte orvietana, ma di questo periodo, sono alcune piccole tavole dello stesso Museo dell' Opera. Una Vergine con il

Bambino e due Santi, una vera miniatura, che alcuni attribuiscono al Giottino; una Vergine col Bambino fiancheggiata da S. Francesco e da St. Orsola (sec. XV) ed un'altra Vergine col Bambino poppante e con S. Giovanni Battista e S. Nicola ai lati (sec. XV), tutte provenienti dalla eredità Lazzarini. Poi una Crocifissione con la Maddalena, la Vergine e S. Giovanni chiusa in una cornice architettonica intagliata e dorata con lo stemma di Orvieto nella base (il leone rampante), che si vorrebbe attribuire a Spinello Aretino, proviene dalla Cappella di Santa Lucia del Palazzo Comunale. Ed infine una Vergine col Bambino e con i Beati Tommaso del Fico e Filippo Bonaccorsi, dei Servi di Maria, proprietà della Confraternita di S. Michele Arcangelo (sec. XV seconda metà).

Di quelle decorazioni pittoriche che in tempi così fecondi di artisti e d'opere devono avere abbellito i palazzi e le case orvietane, nessun altro rimasuglio ho visto oltre a quella stanza di pianterreno del palazzo Crespi, che fu già dei Saracinelli, e prima dei Palazzi, e forse, alle origini, dei Migliarini in Piazza del Duomo. Ivi la volta conserva una decorazione a figure geometriche e a stemmi.

E perfino nelle botteghe, come ad esempio in quella al Corso Cavour N. 38 e sulle facciate delle case, come al Corso Cavour N. 58, dove fu affrescata una bella Maestà fra due Santi (sec. XIV fine), si dipinsero in quel periodo immagini devote.

***

Ma Frate Angelico ormai veniva da Roma in Orvieto a villeggiare, ed insieme a progettare e ad incominciare le pitture della volta nella Cappella Nuova o di S. Brizio in Duomo.

Nel 1447 il soavissimo pittore, che lavorava allora nella Cappella del Palazzo Apostolico in Roma, veniva in Orvieto per i tre mesi di estate, dal Giugno all'Agosto, e s'impegnava di lavorarvi coi suoi scolari. Ebbe con sè Benozzo Gozzoli, Giovanni « Antoni » da Firenze e Giacomo « de Poli » oltre ad un aiutante: Pietro di Nicola Baroni, orvietano. Ma, trascorsa l'estate del 1447, egli non tornò più in Orvieto, dimodochè è a credersi che noi ben poco si abbia di sua mano. Invece Benozzo lavorò in Orvieto fino a che il subbuglio che accompagnò la fine della tirannia di

Gentile e di Arrigo Monaldeschi (13 Dic. 1449) non ebbe allontanato anche lui. Rimangono di quell' opera incominciata e non finita due vele della volta: il Cristo Giudice con gloria di Angeli e il coro dei Profeti. Il resto, se pure fu eseguito, andò in rovina per l' infiltrazione delle acque piovane e non potè essere conservato come le due vele già dette che, quando il Signorelli nel 1499 sui disegni dell' Angelico compì la volta, si dovettero restaurare.

***

Orvieto, che per le pitture si forniva dell' oro e dei colori più rari da Siena, da Firenze e da Venezia, invece per i mosaici e per i vetri colorati nel 1300, nel secolo d'oro del Duomo, provvedeva da se stessa, pure talvolta mandando a comperare vetri anche a Venezia. L' Opera del Duomo aveva impiantato fornaci per cuocere vetri e smalti a Monteleone d' Orvieto ed in Orvieto anche, nel « Palazzone », ora Palazzo dei Papi, ove le aveva costrutte con pietre della montagna della Peglia (Ospedaletto) e dove ne furono anche trovate le traccie. Ma la vera terra refrattaria per i crogiuoli e per i fornelli veniva dal territorio Aretino.

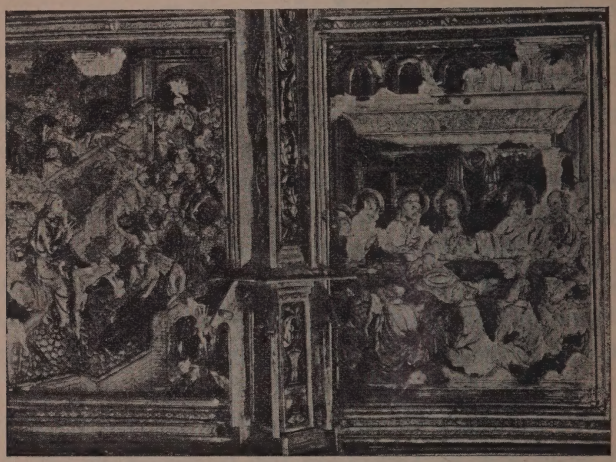
Per gli smalti più comuni l' Opera del Duomo si forniva dai vascellari locali, che ne cuocevano per le loro ceramiche e ne facevano appositamente delle « ciangole » o piccole piastre per il mosaico.

***

Mentre nella città i vascellari continuavano a produrre e a commerciare le graziose ceramiche in bianco, verde e nero, ed incominciavano anche a trattare i grossi smalti turchini a gocciola, ad imitazione delle ceramiche senesi (splendidi esemplari orvietani di questo tipo ha acquistato il Museo del Bargello a Firenze) e mentre si lavorava anche il vetro in maniera forse non del tutto indegna, le arti minori intorno alle maggiori si davano convegno in Duomo, dove gli spiriti inquieti per le continue e sanguinose turbolenze politiche e guerresche si estasiavano in una dolce quiete, in una serena beatitudine d' opere belle.

Il reliquiario per il teschio di S. Savino, dove è scritto: « *Ugholinus et Viva de Senis fecierunt istum tabernaculum* » (Museo dell' Opera), fulgido di dorature e di smalti, con l' ardita snellezza della sua edicola e della sua guglia, lampeggiava sull'altare della chiesa di S. Giovenale, invitando il popolo a slanci più sublimi, a nuovi e sempre più nobili ardimenti nell' arte.

E per il Duomo Ugolino di Vieri, uno dei due artisti del reliquiario di S. Savino, batteva poi quattrocento libbre di ar-



Due quadretti smaltati del reliquiario del Corporale.

gento massiccio per la custodia del lino miracoloso del Corporale (1338); e si volle che al nuovo reliquiario l' artista di Siena ed i suoi soci dessero la forma mirabile della facciata tricuspidale; quella forma che rifulgeva nel primo disegno a colori dato dal Maitani per la facciata, beatifica visione della quale, fatta realtà, avrebbero goduto solo i più tardi nepoti.

Nel reliquiario di S. Savino erano state smaltate le piccole formelle con le storie del Santo; nel reliquiario del Corporale invece gli ampî riquadri a smalti narrarono la storia del Miracolo e la Passione di Cristo. Così l' arte architettonica, scultorica e pittorica di Siena diveniva per Orvieto gioiello prezioso.

Anche opere minori di oreficeria dei secoli XIV e XV non mancano.

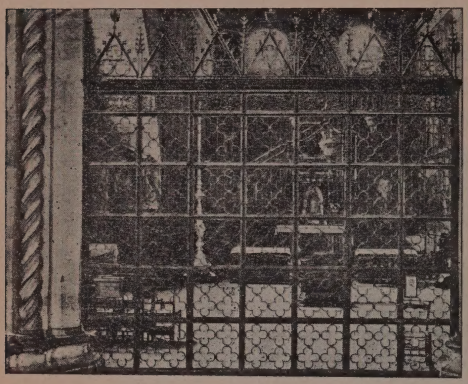
La prioria di S. Giovenale possiede un bel reliquiario formato d'una teca a calotta, di cristallo, sostenuta da un piede di stile gotico a base plurilobata in bronzo dorato con placche e castoni in ismalto. E nel Museo dell'Opera si conserva un piccolo calice in bronzo dorato, d'uguale epoca e d'analoga forma, ora appartenente alla Confraternita di S. Michele Arcangelo, ma che nel 1587 fu della chiesa della Madonna del Piano nella valle orvietana presso Bardano, e che fu fatto fare dalla famiglia Benincasa, come testimonia lo stemma inciso in uno dei castoni. Infine una piccola croce d'argento filigranato e dorato e con pietre preziose da un lato (opera questa forse più antica) nel XIV secolo fu rafforzata a tergo con un'altra lamina dove sono rilevati l'Agnus Dei e i simboli degli Evangelisti; ed una croce astile di rame dorato e argento a sbalzo ed a cesello con figure di santi nei medaglioni quadrilobati terminali dai due lati e con la scena del peccato originale nel quadrilobo centrale a tergo. Opera della fine del XV o del principio del XVI secolo. (Museo dell'Opera).

La marchesa Paolina Viti possiede e conserva nella sontuosa villa del Crognolo, presso Orvieto, (dove nel Medio Evo sorgeva il Convento di S.ta Croce « de Crugnolo »), un elegante reliquiario in metallo dorato a forma di tabernacolo, opera forse del secolo XV. Ha questo una base esagonale mistilinea con nodo nel fusto da cui si innalza un tempietto esagonale con bifore cuspidate nelle faccie, e pilastri a guglia negli spigoli con porticelle a tutto sesto. Sopra v'è il tiburio pure esagonale con finimento a merli guelfi, con bifore nelle faccie e pilastri a guglia negli spigoli. Sull'acroterio della guglia piramidale che copre il tiburio posa un Crocifisso. Lo si crede lavoro di oreficeria senese.

Negli anni stessi in cui si faceva il reliquiario del Corporale e vi si scriveva fra l'altro: « *Per magistrum Ugulinum et socios de Senis factum fuit sub anno Domini MCCCXXXVIII* », Conte « Lelli » di Siena batteva il ferro e lo piegava in linee elegantissime per i cancelli che, posti in Duomo a capo delle navate laterali, sui fianchi del coro, che tra il primo intercolunnio sotto il transetto occupava il centro della chiesa, chiudevano al popolo

orante il presbiterio, il « Sancta Sanctorum » della religione e dell' arte.

E nel paletto della cancellata di sinistra veniva incisa la scritta: « *Conte Lelli de Senis me fecit. Annis MCCCXXXVII* »; e in quello della cancellata di destra: « *Chonte di Lello di Siena mi fece. Anno MCCCXXXVIII* »



Cancellata del Corporale in Duomo.

Il ferro che Matteo di Ugolino da Bologna aveva lavorato dal 1355 al 1362 per la cancellata della Cappella del Corporale, dopo morto Matteo (1364), fu messo in opera da Giovanni di Micheluccio da Orvieto, che vi aggiunse il coronamento a cuspidette e guglie e vi incise nel paletto la scritta: « *Iohannes Magistri Michaelis de Urbeveteri me fecit MCCCLXVI* ». Quest' opera forse sorpassò la bellezza delle cancellate fatte dall' artista senese.

E già prima, elegante esemplare dell' arte campanaria, nel 1316, sotto la capitaneria di Poncello Orsini, era stata fusa la Campana del Popolo, che porta impressi in cerchio nel bordo inferiore le insegne del Capitano, il sigillo del Popolo ed i sigilli delle ventiquattro Arti, che allora reggevano il Comune Popolare.

La bella campana, che chiamava il Popolo ai suoi consigli, tolta dal suo torrione al Palazzo del Popolo, dall' anima modernamente bottegaia dei nostri concittadini, nel 1876 fu destinata a suonare le ore sulla Torre del Moro.

L' arte della moneta doveva anche essere bene esercitata in Orvieto. Del secolo XIII è forse il sigillo del quale nel Museo dell' Opera si conserva una impressione in stagnola, che ha intorno la scritta: « *Sigillum laborentie monetari de Urbisveteri* » e che presenta due operai, i quali battono moneta sotto a due archi romanici sostenuti da una colonna intermedia.

E nel secolo XIV, quando in Orvieto era ancora fiorente la zecca ed il Comune l'appaltava a proprio vantaggio, si battevano monete delle quali rimane solo qualche rarissimo esemplare. Uno ne possiede S. M. il Re Vittorio Emanuele III, numismatico appassionato e competentissimo.

E dovevano anche essere eccellenti gli zecchieri orvietani, se nel 1338, ad esempio, un maestro Angelo da Orvieto era insieme con un suo famiglio ai servigi della Santa Sede nella zecca di Montefiascone e se dal 1364 al 1368 Ligone di Michele da Orvieto era il « *Magister Monetarum sicle Domini Nostri Pape* » ad Avignone. Poi fino al principio del XVI secolo pare sia durata la zecca orvietana.

Ugualmente l' arte del sigillo non era del tutto indegna presso di noi.

Oltre al sigillo del Vescovo Francesco di Orvieto da me pubblicato (vedi pag. 78), che poi fu con lo stesso disegno nuovamente inciso per lo stesso Vescovo quando venne promosso alla sede di Firenze, anche il sigillo del Vescovo Giacomo (1257-1269?), del quale una impronta si conserva nell'Archivio Comunale, era opera eccellentissima. Così pure il sigillo rotondo del capitolo nel quale sono incise le belle figure di S. Giovanni Battista e S. Costanzo, che si conserva ancora nell' Archivio Capitolare (sec. XIII) ed altri che si conservano nel Museo dell' Opera, ad es. quello dell'Opera di S. Maria (sec. XIV), quello del Capitolo dell' Ospedale dei poveri di Santa Maria (sec. XIV) nel quale per la prima volta appare lo stemma che tuttora usa il nostro Ospedale : una « *M* » con una stella a otto raggi sopra ; quello di Maestro Guglielmo, Priore di St. Andrea, suddiacono del Papa e canonico di Orvieto (sec. XIII fine) ; quello di Pietro, Preposto della Abbazia di S. Nicola di Monte Orvietano (sec. XIV); quello della Fraternita della Penitenza di Orvieto (sec. XIV) ; ed altri sigilli di privati (sec. XIV-XV), oltre a qualche frammento e ad un sigillo doppio in bossolo con un' aquila da una parte ed un gallo dall' altra (sec. XIII ?). Ma vi sono anche un grosso sigillo frammentario d' un Vescovo di Assisi ed un grosso anello con la scritta : « *Rex Rag.* », simile in parte ad un anello del Museo di Bologna, di dubbia autenticità.

Bellissimo poi era il sigillo di Fra Trasmondo Monaldeschi domenicano, Vescovo di Soana (1312-1330) nel quale era inciso anche lo stemma del Vescovo di nobile famiglia orvietana. Un' impronta in ceralacca io ne regalai al Museo dell' Opera.

Anche molto eleganti erano il sigillo del Comune Nobile-Borghese, nel quale era scritto « *Urbsvetus insignis aquile fit cognita signis* » e v' era figurato « un masso con sopra una città ed un' aquila ad ali aperte sopra la città stessa » ; ed il sigillo del Comune Popolare, nel quale era scritto : « *Sigillum Populi Civitatis Urbisveteris* » e dove campeggiava una croce con due stemmi sopra i bracci trasversali, quello della Santa Sede : le chiavi, e quello degli Angioini : lo scudo tempestato di gigli con il rastrello in alto. Infatti dalla Santa Sede e dagli Angioini ebbe incremento, nella seconda metà del sec. XIII, il Comune Popolare a danno del Comune Nobile-Borghese.

Di alluminatori pare che in Orvieto non si abbia memoria sebbene nel Museo e nell'Archivio dell'Opera del Duomo si conservino dei coralli con le poche miniature che i derubatori hanno rispettato. Quelle poche non sono nè molto antiche, nè eccellentissime.

Di cofanetti intagliati in avorio se ne conserva uno importante, ma molto deperito, nella casa parrocchiale di S. Giovenale (sec. XIII) ed uno più semplice con fermagli di ottone nel Museo dell'Opera (sec. XIV), dove sono anche conservati un cofanetto in legno a basso intaglio (sec. XIV) ed un cofanetto in legno ed in pastiglia a rilievo e dipinta, opera forse d'arte francese (sec. XIV).

In questo tutt' intorno vi sono figure coronate, sedute e reggenti scudi con imprese e stemmi e con sopra le cinque indicazioni : « *R. di Portoghalo — R. di Raghona — R. di Francia — R. di Cicilia — R. di Ghiltera* », e una scena di torneo che si svolge ai lati d'una fonte sopra la quale è la scritta : « *Palamidese per lo vo' amore l'aeie morto* »; e nel coperchio altra scena di torneo da un lato e dall' altra cavalieri che torneando fanno corona ad una figura ieratica, sedente in una ogiva sui cui lati è scritto: « *Mondo* ». Al sommo del coperchio è scritto a grosse lettere rilevate : « *Amor emerset* », ossia : « *l' amore rifiorirà* ». Il cofanetto nei più tardi tempi fu usato per ripostiglio di reliquie e

dentro vi sono ancora delle ampolline piccole e ciatte di vetro verdastro primitivo, che hanno contenuto altra volta il sangue dei martiri.

Una di simili ampolline con il sangue di S. Pier di Parenzo rettore della città, ucciso dagli eretici Paterini nel Maggio del 1199, come dice la cronaca contemporanea scritta da Giovanni Canonico allora, e poi Vescovo di Orvieto (1211-1212), fu posta in un incavo appositamente fatto nel petto del Bambino nel grosso del legno della « Maestà della tavola » o di S. Brizio.

Nel 1899, facendosi una ricognizione delle reliquie dello stesso S. Pier di Parenzo, racchiuse in un'urna sotto l'altare del Corporale, si trovarono le ossa avvolte in una lista di lino, parte ricamata in seta a colori, e tutta disegnata a penna, con archetti gotici e figure e mezze figure di Santi (sec. XIV) Ora questa preziosa lista è esposta sulla destra dell'altare della Madonna dei Raccomandati nella stessa Cappella del Corporale.

Infine si può avere un' idea adeguata di quello che le arti minori seppero produrre in questo periodo per l'arricchimento della cattedrale e per il decoro dell'abitazione del vescovo orvietano, leggendo gl' inventari trecenteschi e quattrocenteschi dell'Opera del Duomo e quell' importantissimo inventario di tutte le cose spettanti a Giovanni di Magnavia vescovo di Orvieto e Vicario Papale a Roma, che fu redatto qui in Orvieto dopo la sua morte avvenuta nell'ottobre del 1364. Dagli arredi artistici d'argento e d'oro ornati di pietre preziose e di smalti alle stoffe ricamate d'uso ecclesiastico e comune; dai manoscritti sacri, filosofici e letterarii agli occhiali legati in bronzo dorato e in osso nero; dalla ricchissima mitra con pietre preziose e con smalti, della quale non si osava fare la stima, alla borsetta con dentro un piccolo armamentario chirurgico, tutto quanto poteva allora servire a rendere comoda, sicura e decorosa la vita di un Vescovo vi è ricordato.

La decadenza della città e i primordi del Rinascimento.

Se già Orvieto, dopo fallita la grande impresa dell' Albornoz, era di nuovo in parte sfuggita al diretto dominio della S. Sede durante lo scisma d'Occidente, e in mezzo alle continue contese degli ottimati, aveva esperimentato varie signorie forestiere e tra le altre quelle di Rinaldo Orsini (1378-1390), di Biordo Michelotti (1395-1398), di Giovanni Tomacello (1398-1404) e di Braccio Fortebraccio (1416-1420), tutte altrettanto e più infeste che l' assoggettamento diretto ai Vicarï e ai Podestà papali, pure l' anima cittadina, fiera dell' antica libertà e dell'antico dominio e fervida d' ire intestine e di ambizioni familiari, era rimasta inalterata con tutti i suoi orgogli politici, con tutta la sua fede nel proprio sogno incompiuto d' arte, nella bellezza del proprio Duomo.

E l' ultima tirannia, l' unica cittadina che abbia retto per qualche anno dopo il saggio dominio di Ermanno Monaldeschi, (1334-1337), quella dei fratelli Gentile ed Arrigo di Pietro Antonio Monaldeschi della Vipera o dalla Sala (1437-1449), si affermò contro la parte *Muffata*, allora chiesastica, che faceva capo a Gentile di Luca Monaldeschi della Cervara e al Vescovo di Orvieto, Francesco Monaldeschi della Montagna, e fu antichiesastica e *Malcorina*, perchè in effetto l' unico e temibile nemico della potenza e delle libertà cittadine era ormai il Papato vicino, assorbitore ed accentratore.

Ma non valse a questa tirannia, che fu prudentissima verso il Papato, l'avere amico il Vitelleschi, Patriarca Alessandrino e allora Legato del Patrimonio, nè l' avere a proprio favoreggiatore presso la S. Sede il Cardinale Pietro Barbo (il futuro Paolo II), che era padrino di Gentile; e nemmeno le valse, quello che più contava, l' interesse e l' amore di Gentile e di Arrigo per il Duomo nostro, cui essi non solo procurarono la continuazione dei lavori, ma anche l'opera di Frate Angelico (1447). Poichè in un agguato e in una ribellione dei Muffatti o Cervareschi, la notte di S. Lucia, il 13 Dicembre 1449, venne ucciso Arrigo, ed a Gentile assente fu dato il bando perpetuo.

A quel subbuglio anche Benozzo, l' ultimo discepolo dell' Angelico rimasto ancora a lavorare nella Cappella Nuova, si allontanò.

La città fu data dai Muffati vincitori a Nicola V, e coi primi del 1450 era già in mano della S. Sede.

Alla rocca, già distrutta nel 1390 e che invano, nell' interesse del Papato, Giovanni Tomacello nel 1402 e Paolo Orsini nel 1410 avevano tentato di rifabbricare, allora, nonostante le troppo tardive rimostranze dei malcauti cittadini, sotto la guardia di seicento soldati papali, fu rinnovato ogni spalto, fu aperta una nuova cerchia di fossati e fu girato sul fianco il bel torrione rotondo dal quale il castellano guardava e minacciava per la Santa Sede la vallata del Paglia e la città (1450-1457).

E contemporaneamente, in una frenesia forse demagogica, il popolo con a capo i reggitori del Comune correva in folla a distruggere Rocca Berula e Rocca Ripesena, dove si annidava e da dove minacciava ancora l' orgoglio baronale dei vari rami dei Monaldeschi e degli ultimi Filippeschi (1450 Marzo, Luglio).

Quasi però egli fosse l' anima cittadina espulsa ma non spenta, che voleva riprendere il dominio delle sue roccie e delle sue case, Gentile della Vipera, nel 1450 aiutato da Francesco Filippeschi di Carnaiola, che ci lasciò la testa sul ceppo, e da solo nel 1461 e nel 1464 tentò, ma invano, di tornare in Orvieto coi suoi fedeli.

Ogni sua prova fallì ed egli poi fu ucciso mentre combatteva valorosamente in Lombardia nel fatto d' arme di Molinella (1466).

Intanto suo figlio, Pietro Antonio Monaldeschi della Vipera o della Sala, figlio di un Malcorino, sposava Giovanna di Gentile di Luca Monaldeschi della Cervara, figlia di un Muffato. La contesa familiare di un secolo finiva così con questo matrimonio combinato da Pietro Barbo il quale, divenuto allora Papa col nome di Paolo II, metteva il proprio stemma sulla porta della Fortezza, che, al di là del ponte levatoio, guardava la città.

E si compiva l' asservimento al Papato, che, per tenere soggetta Orvieto, aveva esperimentato un'azione inversa a quella altra volta compiuta dal libero Comune, ed aveva costretto i nobili ad uscire dalla città ed a tornare nei propri castelli (1452) di dove il Comune Borghese li aveva un tempo snidati, obbligandoli ad inurbarsi.

Allora l'anima politica orvietana, cui era tolto l'alimento tragico della lotta, si spegneva nel nuovo servaggio, e l'anima artistica che, sopra ogni contesa, era vissuta della fulgida gloria del Duomo da compiersi, infiacchita, subiva le prime deformazioni.

Orvieto con Ermanno Monaldeschi aveva precorso Firenze e Siena nella creazione di una Signoria cittadina; ma l'opera civile fallì, perchè mancò a quel primo signore l'erede condegno. E così Orvieto col suo Duomo aveva precorso Siena e Firenze nella concezione artistica di una grande e nobile chiesa cittadina; ma anche l'opera d'arte, chiuso il periodo delle grandigie, incominciò ad inquinarsi.

Il primo rinascimento fu per Orvieto decadenza politica, sociale ed artistica, perchè allora Orvieto, da città capitale e dominatrice, diveniva città di provincia.

Troppo elette forme d'arte incominciate e da compiersi si erano profondamente connaturate con l'anima cittadina, che del proprio Duomo aveva fatto il santuario della bellezza e che in queste forme elette s'era attardata. Il rinascimento artistico, giunto in Orvieto insieme con la decadenza politica e sociale, non poteva rompere che indegnamente e con forme tutt'altro che nobili la nostra gloriosa tradizione artistica.

Forse furono provvidi il tempo e il destino se solo poche traccie lasciarono sopravvivere delle opere del nostro primo rinascimento e se in Duomo ne distrussero le maggiori: l'Oratorio della Madonna della Tavola ed il rivestimento esterno del Coro nel centro della Chiesa. Avrebbero forse fatto troppo penosa testimonianza della tristissima alba della decadenza nostra.

Se invece più tardi altre opere veramente belle e grandiose furono compiute nel Duomo, forse fu perchè l'anima fiera dell'antica e forte città, perduto il dominio e dimessa ogni speranza di riacquistarlo, sentì almeno l'orgoglio del suo fulgido paludamento.

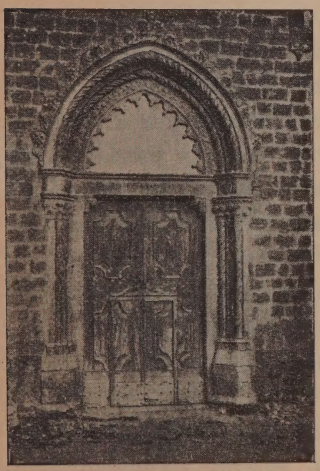
E questo ben intesero gli ultimi dei Monaldeschi che portavano ancora nella memoria e nel sangue la fierezza delle contese e del dominio.

Già il Vescovo Francesco Monaldeschi della Montagna (1418-1441), sfortunato competitore di Gentile e di Arrigo Monaldeschi della Vipera, ch'era stato rimosso dal Vescovado orvietano (1441)

e trasferito a quello di Ascoli Piceno (1443), nel 1460, un anno prima di morire, aveva testato un dovizioso patrimonio per il nuovo Oratorio della Madonna della Tavola da costruirsi in Duomo.

E più tardi Pietro Antonio, figlio di Gentile Monaldeschi della Vipera o della Sala, contribuiva per legato alla spesa delle pitture del Signorelli nella Cappella Nuova e Giovanna Monaldeschi della Cervara sua moglie, per volere del marito premortole, testò all' Opera del Duomo il Castello della Sala (1518), dal quale aveva preso un tempo il nome Gentile di Pietro Antonio Monaldeschi della Vipera o della Sala, l' ultimo tiranno di Orvieto.

Una pietosa e amorevole iscrizione dedicatoria, fatta scolpire in Duomo, a sinistra dell' ingresso della Cappella Nuova, da Giovanna in onore di suo marito Pietro Antonio, il quale « PATRE E TIRANNIDE EIECTO ITA EQUANIMITER SE GESSIT ET EA INTEGRITATE ET FIDE REM PUBLICAM CUM CAETERIS CURAVIT OPTIMATIBUS AC DEFENDIT UT NEMO EUM CHARITATE PUBLICA SUPERARET », ricorda la grandezza dell'ultima tirannide cittadina, che volle affidarsi alla memoria equa dei posteri, unendo il proprio nome al Tempio nel quale aveva ed avrà sempre il proprio segno vivo l' antica ed ultima grandezza della patria.



Porta di facciata a St. Agostino.

***

Dopo che grazie tutte italiane, dal Maitani all'Orcagna e a Sano di Matteo, ebbero ingentilito lo stile gotico in Orvieto; dopo che la Cappella del Corporale, nonostante le sue voltecroci di tipo gotico, ebbe avuto l'arco d'ingresso a tutto sesto come il grande portale della Facciata; dopo che la Cappella Nuova ebbe avuto i cordoni delle voltecroci ed i peducci di tutt'altro tipo che gotico e sulle pareti le sue volte ebbero posato a sesto ribassato; e dopo che Antonio da Orvieto, architetto sconosciuto presso di noi, ebbe innalzato la salda torre campa-

naria della chiesa di S. Francesco a Terni, adornandola di esili ed elegantissime bifore e quadrifore quattrocentesche (1445), nel bel portale gotico della chiesa di S. Agostino già s' erano infiltrati e fusi elementi architettonici ed ornamentali del rinnovato classicismo (sec. XV metà). Ma quell' opera, forse dovuta al finissimo gusto di qualche frate eremitano, non ebbe imitatori nè continuatori.

E sono rozzi quei più profondi segni dell' associazione di elementi classici al già italianizzato stile gotico, che si ritrovano nei partiti architettonici di due tabernacoletti in pietra nera per Olio Santo: di quello della Chiesa di St. Angelo di Pustierla, fatto fare da un « *Presbiter Innocentius* » (sec. XV metà); e di quello datato: « *MCCCCXLVIIII* » che, proveniente dalla Chiesa dei SS. Apostoli, ora si conserva nel Museo dell' Opera.

Dunque l' anno che cadde la tirannia di Arrigo e di Gentile della Vipera già albeggiava in città, ma con forme poco elette, il rinascimento architettonico.

Pure se il rinascimento artistico in genere ed architettonico in ispecie fu attardato in Orvieto, ciò si deve attribuire, come dicemmo, a quel legame stilistico che l' arte cittadina aveva nel progetto della Facciata delineato dal Maitani ed ancora non portato a compimento.

Nel 1451 la costruzione della Facciata era giunta nella parte di mezzo fino a tutto il riquadro dell' occhio, cui fiancheggiavano, in forma di torrioni mozzi, i due pilastri centrali non ancora innalzati; le cuspidi laterali alte erano già compiute e mosaicate fin dalla seconda metà del secolo XIV ed ai limiti estremi della Facciata gli altri due torrioni mozzi attendevano anch'essi il loro finimento a guglia.

Si trattava allora d' innalzare il frontispizio, o vela, o cuspide alta di mezzo, ma, come abbiamo visto, dopo tanti consigli e tante prove nel settembre del 1451 era stato chiamato Antonio Federighi senese a risolvere il problema.

Poggiare la cuspide immediatamente sopra al riquadro dell'occhio, come indicava il disegno del Maitani, avrebbe significato mantenere le proporzioni armoniche e simboliche del progetto; ma la Facciata nella costruzione sarebbe rimasta un po' tozza e pesante.

Al Federighi pare sia dovuta l' idea di mettere un ordine di edicole con statue al disopra del riquadro dell' occhio. Quelle edicole sarebbero poi servite di base, con il loro coronamento, alla nuova cuspide.

Egli s' era inspirato giustamente al motivo delle edicole con statue che fiancheggiavano già il riquadro dell'occhio, ed il Museo dell' Opera conserva un disegno di questo progetto, nel quale, purtroppo con molta monotonia, si tenta di armonizzare le edicole laterali e quelle da sovrapporsi all' occhio, dando a tutte un gelido sapore quattrocentesco.

Non in questa forma furono eseguite; ma il nuovo ordine venne costrutto di un sapore ancora più classico: a nicchie, con la loro mezza calotta a conchiglia in alto e con i loro stipiti riquadrati e scorniciati (1452 1456).

Ma nel procedere dei lavori intervenne qualche difetto di costruzione che disgustò i Soprastanti dell' Opera (1456). Forse così Giovannino di Meuccio da Siena, che prima della venuta del Federighi era stato « *cassato* », potè rifarsi una certa verginità artistica e, quegli partito, potè di nuovo ottenere l' ufficio di Capo Maestro. (1460-1470).

Intanto fin dall'anno in cui il Federighi si allontanò da Orvieto (1456) si pensava di dotare la Maestà della Tavola in Duomo di un condegno sacello. Desiderio scultore (da Settignano ?), Andrea di Michele e Giuliano di Leonardo da Firenze nel 1461 davano i disegni della nuova Cappella e M.° Giovanni di Francesco « Cini » ne costruiva in legno il modello.

Invece nel 1462, secondo i disegni di Giovannino di Meuccio Capo Maestro, in fondo alla navata destra del Duomo, in un sito corrispondente a quello che nella navata sinistra occupa il Fonte Battesimale, venne incominciato quell' Oratorio della Madonna della Tavola che fu il campo di battaglia del vecchio stile gotico col classicismo rinascente. Vi si lavorò a più riprese, facendo e disfacendo più volte dal 1462 al 1480 e si discusse molto se dargli una copertura a voltacroce, come aveva progettato Giovannino di Meuccio, o se farvi un soffitto alla ducale, a cassettoni e rosoni. Vinse quest' ultimo partito, perchè i tempi erano maturi per il nuovo stile.

Ma fin dal principio del XVII secolo l'Oratorio veniva distrutto, ed era tolta di lì e portata nella Cappella Nuova l'antichissima immagine della Madonna della Tavola (1622).

Un'altra opera di architettura e di decorazione architettonica quattrocentesca fu, quale l'indicano i documenti, il rivestimento esterno del Coro che sorgeva in mezzo alla chiesa.

Vi si lavorava dal 1483 al 1492 secondo i dettami dello stile classico in marmo, in pietra ed in istucco, completando l'opera con decorazioni pittoriche. Forse ci è conservata memoria del suo andamento architettonico in quel tondo della parete meridionale della Cappella Nuova nel quale, sotto la direzione del Signorelli, fu illustrato il X Canto del Purgatorio, là dove parla degli esempi di umiltà scolpiti sulle roccie del Sacro Monte. Quel rivestimento andò distrutto quando nel 1538 venne trasportato il coro dal centro della chiesa alla tribuna.

Intanto dal 1467 al 1470 venivano restaurati i coronamenti esterni e le coperture delle cinque cappelline sulla fiancata settentrionale del Duomo e quelli delle cinque cappelline sulla fiancata meridionale dal 1489 al 1501, mettendovisi, nella terza, gli stemmi di Alessandro VI, che molto teneva all'amicizia degli Orvietani, e del Vescovo orvietano di allora, Giorgio della Rovere (1476-1505).

Da questo lato della Cattedrale, sopra la porta detta di Pustierla, sono rimaste le traccie del più antico coronamento delle cappelline, cioè arcatelle cieche trilobate e sostenute da mensole di vario intaglio, che, passando dall'una all'altra cappellina, correvano forse su tutta la fiancata.

Si costruiva nello stesso tempo per munificenza di Antonio Albèri, prima precettore di Pio III Piccolomini, poi suo amico, suo Vicario nel brevissimo papato e Vescovo di Sutri e Nepi, la Biblioteca addossata alla parete meridionale della tribuna, tra il Duomo e il Vescovato.

E nel 1499 si architettava e scolpiva, tra la sagrestia dei chierici e quella dei canonici, una porta in basalto, di tipo quattrocentesco, che sta a fare testimonianza di quanto disegnassero e lavorassero rozzamente in quel tempo gli artisti del Duomo.

Dei varii progetti fatti dal 1502 al 1514 per la Cappella dei Magi da costruirsi nel transetto e dei lavori in quei tempi incominciativi con colonne di travertino e marmi rossi non è rimasta che la memoria.

Dal 1490 al 1494 fu costrutta fuori di Porta Maggiore una chiesa, la Madonna della Fonte; ma si stabilì distruggerla nel 1644, perchè dava ingombro alle opere di fortificazione che si facevano in quei tempi, e nessuna traccia ne è giunta fino a noi.

Mentre l'altare maggiore scolpito e dipinto della chiesa di St. Antonio, che fu fatto fare nel 1494 da Bernardino, in quei tempi priore di quella chiesa e poi terrore degli altri preti orvietani come commissario fiscale di Giulio II; e la porta sul fianco meridionale della chiesa di S. Giovenale, scolpita in basalto con una mezza figura di S. Giovenale nella lunetta a conchiglia e con la data 1497, confermano che in Orvieto il rinascimento architettonico giunse tardo e con forme scadenti.

Rozzamente infine, dopo la rovina del tetto, si rifacevano nel 1512-1513 le muraglie sopra le colonne nella parte basilicale della chiesa di St. Andrea.

Dal Giugno 1450 al 1457, imprenditore Bartolomeo di Martino da Varese, si ricostruiva la rocca, forse sotto la direzione tecnica del Castellano di Castel St. Angelo e sotto la sorveglianza di Ser Antonio di Carpi (1450) e di certo Severino, che nel 1452 venne appositamente per presiedere alla costruzione della torre maestra.

La città, che per volontà dei Muffatti s'era assoggettata al Papato e che con troppo tardive supplicazioni aveva tentato invano di non subire per la seconda volta l'onta di una rocca costrutta ai suoi danni, in questo ultimo decadere della sua potenza e delle sue istituzioni politiche, assisteva, forse impassibile, alla incipiente rovina delle due più antiche sedi dei due più antichi Comuni e dei loro rappresentanti: il Palazzo del Comune Nobile-Borghese o del Podestà e il Palazzo del Capitano del Popolo. Infatti nel 1480, perchè pericolanti, si abbattevano i grandi archi romanici che sostenevano il tetto nel salone del Palazzo del Capitano del Popolo, ch'era divenuto sede del Podestà e vi si ricostruiva un rozzissimo tetto a cavalli; e in tali tristi condizioni era il Palazzo del Comune che nel 1485 il Consiglio si adunava nel

Palazzo Vescovile, dove poi anche più tardi risiedevano talora i Governatori Papali, quasi costringendo il Vescovo ad andarsene dalla sua abitazione prossima alla Cattedrale.

Ed anche la bella Fonte di Piazza del Comune, che aveva una forma simile a quella della mirabile Fonte Perugina, andava in isfacelo, e per munificenza di Antonio Albèri veniva tutta restaurata dal 1503 al 1505. Ma dopo un anno e mezzo era di nuovo in restauro, e, trasportata in Piazza del Popolo nel 1525, sulla fine del secolo XVI andava perduta.

Mette conto di fare cenno anche dei fabbricati privati.

Pietro Barbo veneziano, il futuro Paolo II, da giovane era stato in Orvieto (divenendo allora padrino di Gentile Monaldeschi della Vipera, il futuro tiranno) forse quando Marco Corraro, suo prozio, aveva tenuto per il proprio fratello Gregorio XII il Rettorato della città, (1405-1408); e più tardi, dal 1442 al 1464, era stato, egli per il primo, abate commendatario dell' Abbazia dei Santi Severo e Martirio presso Orvieto.

Non può essere estraneo alla presenza in Orvieto di lui, che si fece costrurre a Roma il Palazzo di S. Marco, ora Palazzo Venezia, il fatto che anche qui, nella moderna Piazza dell'Erba, una elegante palazzina, sulla cui porta è scolpito lo stemma dei Mancini, appartenente ora al sig. Nazzareno Ficarelli, abbia le finestre in basalto del medesimo tipo architettonico, che le finestre del Palazzo Venezia. Sebbene, tenendo presente che poi un suo nipote, il Cardinale Marco Barbo, gli successe nel godimento del Palazzo Venezia e nella Commenda dell' Abbazia dei

Palazzina Mancini *(ora Ficarelli).*

SS. Severo e Martirio (1487-1491) e che più tardi il Card. Grimano, il quale abitava in Roma il Palazzo di S. Marco, risiedè molto in Orvieto e presso Orvieto al Convento della Trinità, da lui restaurato (1505), si possa ritenere anche un poco più tarda questa imitazione orvietana del Palazzo Venezia o di S. Marco.

La stessa palazzina nella sua facciata meridionale, che dà sull'antica Via Camollia, ora del Cordone o dei Filippeschi, ha due eleganti finestre quattrocentesche di travertino a riquadro con dentro l'arco a tutto sesto, adorno, negli stipiti e nell'arco, di punte di diamante, e di rosoni nei terzieri.

E qua e là per le case, ancora costrutte col solito sistema della cortina, timidamente apparvero rare finestre e porte in tufo e in basalto di tipo quattrocentesco, talora con l'arco tondo nel riquadro e con i rosoni o dischi bassorilevati nei terzieri. I migliori esemplari se ne vedono nelle finestre della bella facciata settentrionale del primo chiostro al Convento di S. Domenico, sopra le arcate elegantissime, e in quelle dell'attuale casa Casini al Corso Cavour N. 165-171, e nella porta della palazzina Buzi, ora Viti in Piazza dei Buzi, alquanto più tarda.

Un altro tipo architettonico della fine del secolo XV o del principio del XVI lo abbiamo nella porta stemmata del salone del Palazzo Comunale, porta nella quale il bugnato ciatto e liscio è racchiuso tra un arco gotico a corda al limite esterno ed un arco tondo al limite interno; nella porta di un'altra casa Mancini, ora Raffaelli-Del Sette, in Via Magalotti N. 7; nella porta della casa in Via del Popolo N. 32, che ha uno stemma ove, nel capriolo, è scritto « IACOBONI »; ed infine nella elegantissima porta della casa di Ser Luciano Cherubini canonico, notaio e cantore eccellente di circa il 1500, in Via Angelo da Orvieto N. 16, decorosamente architettata e riccamente bassorilevata nei terzieri, con a fianco una più tarda finestra sul cui architrave è scritto: LUCENTIUS CRISOSTOMI (sec. XVI seconda metà) e sotto la quale è scolpita una minaccia contro avversarii a noi ignoti: PER TACERE NON SE SCHORDA.

In queste opere sempre è usato il basalto.

Ma del palazzo Albèri, dove scavalcavano alcuni dei più illustri signori che capitassero in Orvieto nei primi del 1500 e ta-

lora anche i Governatori della città, e dove, morto nel 1505 il vescovo Antonio Albèri, si combattè per il possesso una vera battaglia fra gli eredi, non si può più riconoscere nulla. Un fregio ornamentale dipinto, di fattura piuttosto rozza, ne fu tolto e portato al Museo dell'Opera. Non vi si vedono che traccie delle più antiche e più elette forme duecentesche e quattrocentesche. Posto al Corso Cavour N. 103-119 ora è detto il « Palazzaccio ».

Invece non mi è stato possibile riconoscere in alcuno dei fabbricati orvietani il palazzo di Domenico delle Gigliaie, capitano della guardia del Governatore di Roma, palazzo che il 2 maggio 1499 veniva fondato « a punto d'astrologia » e che aveva un comignolo ben architettato con sopra una palla ed una banderuola indorate.

Mentre una bella palazzina in Via del Duomo N. 66-70 costrutta sulla fine del sec. XV o ai primi del sec. XVI, la quale all'esterno ha elegantissime cornici e finestre in basalto, ed all'interno mensole, peducci di volte con stemmi e fregi in coccio e nel salone un bel camino con stemma ed un soffitto dalle mensole di fortissimo intaglio e dai cassettoni di buona decorazione pittorica a grottesche, il cui proprietario antico ci sfugge ed ora è dei Malvolti, rimane conservatissimo e completo esemplare del nostro rinascimento già un poco avanzato verso le forme più pure.

La casa posta tra Via dei Muffati e Via Muzio Cappelletti, che allora era forse dei Tarugi o dei Nebbia, che poi fu dei Lattanzi ed ora è dei Mostarda, sulla fine del 1400 o al principio del 1500 s'adornava nella facciata occidentale di una loggetta bifora, ora chiusa, a tre colonne di travertino con leggiadri capitelli.

Cortile d'un Palazzo Filippeschi
(ora G. Petrangeli).

Ma un palazzo, già dei Filippeschi, allora dei Simoncelli ed ora di Giuseppe Petrangeli (Via Malabranca N. 22), veniva re-

staurato sulla fine del XV e sul principio del XVI secolo, e in un'elegantissima porta e in una romantica terrazzina a capo della scala sulla facciata settentrionale, e in un grandioso porticato interno in basalto con il loggiato sopra, conserva le più elette forme del primo rinascimento architettonico orvietano.

* * *

La tecnica muraria in questo periodo fu simile a quella del periodo antecedente; solamente, nella cortina, tra l'uno e l'altro blocchetto di tufo, si mise la calce a riquadrarne le commessure.

Per le cornici e per le finestre si continuò ad usare il tufo, che però, appunto in questi tempi, incominciava ad essere sostituito dal travertino e dal basalto nelle parti decorative delle nuove o restaurate costruzioni. E fu più esteso l'uso del durissimo basalto nelle minori opere scultoriche anche figurate.

In Duomo, nel perduto rivestimento esterno del Coro, si ebbero i primi saggi di decorazioni rilevate in stucco e dipinte, alternate a decorazioni marmoree (1490).

* * *

Oltre alle opere scultoriche, delle quali, per essere intimamente collegate ad opere architettoniche, si è già fatto cenno, si devono ricordare: una statua in marmo fatta per il Duomo e che non ci è dato riconoscere (1445), ed un'altra statua pure in marmo, scolpita da Antonio Federighi, posta « *in angulo facciate* » nel 1456.

Di questo tempo è la forte testa di S. Costanzo vescovo, che forse appartenne ad una grande statua in marmo e che ora è conservata nel Museo dell'Opera insieme con qualche statuetta in legno spettante allo stesso periodo.

Si volle attribuire al 1412 una bellissima tazza d'acqua santa, scolpita in marmo a ricchissimi fregi classici di fuori e a perfetti animali acquatici di dentro, che proviene dalla chiesa di S. Francesco ed è deposta nel Museo dell'Opera.

La pregevole scultura, del più puro rinascimento, non può risalire oltre il 1450. Nè sarei alieno dal crederla lavoro dello stesso Federighi, forte ed elegante scultore.

A questa tazza d'acqua santa si può avvicinare, opera però più semplice ma altrettanto eletta, quella di marmo che, sovrapposta ad un non suo piedistallo ottagonale di stile goticizzante, sta nella chiesa del Convento della Trinità presso Orvieto. Il dorso della conca è a baccellature ed una fusaiola la gira all'esterno, con sopra un delicatissimo fregio a palmette. Da un lato, in un tondo, vi è il monogramma del nome di Cristo, in quella forma che fu diffusa da S. Bernardino da Siena, e dentro l' artista vi scolpì i soliti pesci.

Altre pile d'acqua santa seguono queste. La più eccellente per grandiosità di disegno e per finezza di esecuzione, è quella posta in Duomo nella navata centrale. Fu scolpita a fregi, ad aquile e a putti di fuori e nel piedistallo. Nel 1485 era stata commessa ad uno scultore che allora si trovava in Roma, e l'anno appresso Giacomo da Bologna la dipingeva e la dorava. Tanto perfetta scultura è questa, che Michelangelo, in un suo disegno ora conservato a Firenze, ad essa sembra che s' inspirasse.

Acquasantiera di S.ta Maria de' Servi (1497).

A dare sempre nuova conferma della povertà stilistica e tecnica degli artisti orvietani in questi tempi, rimane la pila di acqua santa, che, sull' imitazione di quella del Duomo già detta, Benet Crespa spagnolo, castellano della Rocca di Orvieto, faceva scolpire nel 1497 per la chiesa di S.ta Maria dei Servi. Quanto di eleganza e di grandiosità vi è nella pila del Duomo, tutto in questa s' intristisce ed inaridisce.

Sempre più decadente ed arcaicizzante insieme è la pila d'acqua santa della chiesa di S. Giovanni, alla quale le aquile alternate a volute fiorite ed una misera fusaiola donano una rude decorazione.

Più tarda ancora la pila d'acqua santa della chiesa di St. Andrea, portante la data «*MDXIII*», è l'ultimo suggello della primitività e dell'aridità del nostro primo rinascimento scultorico.

E sono rudi anche le sculture in legno di questo tempo, tra le quali ricorderemo solo il Crocifisso della chiesa di S.ta Maria dei Servi; nè è migliore quel frammento d'un Ecce Homo in coccio, chiuso in un ripostiglio della casa priorale di S. Giovenale.

Due frammenti di sepolcri, tagliati e scolpiti in marmo, dei quali uno serve da lavabo nella sagrestia della chiesa di S. Domenico, e l'altro, dei Bonserrini, rimane tuttora addossato alla parete settentrionale della chiesa di St. Andrea; la porta della sagrestia della chiesa di S. Domenico con l'inscrizione: « *Haec porta facta est pro anima Tucci Mei et uxoris suae* » intarsiata a lettere gotiche in uno dei piccoli riquadri; in Duomo, l'armadietto ben più elegante dell'aula capitolare; qualche capitello in marmo nel Museo dell'Opera, e pochi stemmi dei Barbo all'Abbazia di S. Severo e alla Rocca, e di altri personaggi nell'orto di S. Giovenale, e sulla terrazza, e in un pilastro (1472) del Palazzo del Popolo rilevati in marmo, in pietra e in coccio, spettano a questo periodo. Non si conoscono il Coro intagliato e dipinto per la sagrestia del Duomo nel 1494; nè quello di 150 stalli che circa il 1486 si lavorava per la chiesa di S.ta Maria dei Servi.

***

Interrotta per la uccisione di Arrigo e per l'esilio di Gentile Monaldeschi della Vipera, la decorazione pittorica della Cappella Nuova, che l'Angelico e i suoi discepoli avevano intrapreso, nei primi anni del nuovo regime la si lasciava deperire per le pioggie, che dal tetto s'infiltravano nelle volte già in parte affrescate.

Da allora al 1488 solo mediocrissimi pittori orvietani e forestieri dipinsero tra i più antichi affreschi immagini votive nelle cappelline sulle fiancate del Duomo. Nella seconda della fiancata settentrionale, incominciando dal transetto, si vedono un St. Anselmo e il frammento di un S. Sebastiano (sec. XV fine), e nella quinta, dove è l'armario del Battesimo, una Santa monaca coronata che sostiene la croce (sec. XV fine). E nella prima della fiancata meridionale, incominciando dalla porta della navata destra, una Vergine in trono con il Bambino e sotto la data « *MCCCCLXXIIII* »; e nella terza un S. Giovanni Battista (sec. XV fine).

Sin dal 1479 si decideva di provvedere alla continuazione delle pitture della Cappella Nuova, ed a quello che sembrava il migliore dei pittori allora dimoranti e lavoranti in città, a Pier Matteo d'Amelia, si chiese che facesse un saggio nella stessa Cappella per giudicare se in effetto egli fosse degno di continuare le volte sui disegni lasciati dall'Angelico; ma certamente nella prova il mediocre pittore fallì (1482).

Nella chiesa di S. Giovenale, sulla parete occidentale, a destra della porta maggiore, veniva dipinto tra gli affreschi più antichi un S. Giovenale con ai piedi un devoto; e sulla parete meridionale, a destra della porta laterale, un giovane e delicato San Sebastiano; ed a sinistra della stessa porta, un grande Calendario degli anniversarii funebri, ai quali era obbligata la chiesa di S. Giovenale. Tutta la navata centrale poi, al disopra delle colonne, conserva traccie di un grande restauro pittorico dovuto agli ultimi anni di questo periodo o al principio del sec. XVI.

Vi si vedono dei tondi con mezze figure di Santi e stemmi della famiglia Albèri, che fin da prima del 1483 possedeva case in quel rione, e di un'altra famiglia, che alzava nello scudo la croce bianca in campo rosso.

Nella parete settentrionale poi, presso la cappellina che fiancheggia l'abside, un bel S. Romualdo ed una graziosa Vergine col Bambino da un lato (sec. XV fine), e nella volta della cappellina stessa cinque tondi con le mezze figure del Cristo benedicente e degli Evangelisti (sec. XV fine).

Anche nella chiesa di S.ta Maria dei Servi, in un vano a destra dell'ingresso, sulla parete orientale della chiesa originaria, si vedono traccie di affreschi: un Cristo benedicente in trono, che regge il Mondo sul quale è scritto: « *Asya, Africa, Europa* » con due Santi ai lati (sec. XV fine); due volte la figura di S. Michele Arcangelo ed un frammento di Crocifissione (sec. XV fine). Poi nella cappellina di S. Sebastiano, a destra dell'altare, una Vergine col Bambino (sec. XV fine) e nella sagrestia attuale, cioè nell'antica tribuna della chiesa, gira tutt'intorno un fregio di tipo classico, che ha intercalati dei tondi con le mezze figure dei Santi e dei Beati dell'ordine dei Servi di Maria, opera non scadente e forse contemporanea al Coro del 1486, ora perduto.

Nella chiesa di S. Lorenzo « de arari » i frammenti di una Vergine col Bambino nella seconda colonna di destra e di un Santo Vescovo nella parete meridionale (sec. XV seconda metà).

Nella chiesa del Carmine la Vergine in trono con due Santi nella lunetta e cinque tondi con mezze figure, nell'arco esterno della porta maggiore (secolo XVI principio), e, nell'interno, un frammento di una Vergine col Bambino ed un S. Rocco sulla parete orientale, opere molto scadenti (sec. XV seconda metà).

Una "Maestà„ a S.ta Maria dei Servi.

Nel Palazzo del Popolo, sulla parete settentrionale, un frammento d'affresco, la Vergine col Bambino (sec. XV fine).

Nell'Oratorio di S. Savino, internato nel palazzo di Carvajal dei Carvajals-Simoncelli, vescovo di Soana (ora del cav. Pietro Paolo Petrangeli) in Via Malabranca, v'era una decorosissima tavola datata: « 1473 », che si attribuiva ad uno dei Boccati da Camerino e che da qualche anno non è più in Orvieto. V'era dipinta la Vergine in trono col Bambino giacente sulle sue ginocchia, e fiancheggiata da S. Savino, St. Agostino, S. Giovenale e S. Girolamo, con Angeli dietro ed ai piedi del trono.

Nel 1484 Baldassarre Leonardelli, già oratore degli Orvietani al Papa nel 1460 ed in quell' anno Camerlengo dell' Opera del Duomo, insieme con sua moglie donava alla Cattedrale una edicola intagliata e dorata di stile veneziano, con dipintavi la Ver-

gine col Bambino, opera certamente importata in Orvieto, dove egli le fece fare, al momento della donazione, una cornice, che riuscì assai rozza come ogni altra opera eseguita in Orvieto in quei tempi. Ora si conserva nel Museo dell'Opera.

Altra rozza opera di legno intagliato dipinto e dorato è l'assieme architettonico della pala d'altare, già della chiesa di S. Giovenale, ora conservata nel Museo dell'Opera. Nella lunetta vi è un Cristo benedicente fra due angeli, nella tavola una Vergine col Bambino tra due Santi e nella predella tre storie della vita di S. Giovenale, opera anche pittoricamente del tutto scadente.

La Vergine con Santi - Chiesa della Trinità *(Pastura ?)*

Ma col 1489 incomincia un nuovo periodo di attività pittorica, che preludia alla venuta del Signorelli. Sono dieci anni di preparazione.

Fu allora che si cercò del Perugino per continuare la Cappella Nuova. E il Perugino venne, studiò i disegni dell'Angelico, sottoscrisse un contratto per la continuazione delle volte, e si ebbe anche una caparra; ma non intraprese mai seriamente i lavori, sebbene nel 1490 vi dipingesse per qualche giorno.

S. Bernardino ed altri Santi - Chiesa della Trinità *(Pastura ?).*

Intanto Antonio da Viterbo, il Pastura, e Bernardino da Perugia, il Pinturicchio, dipingevano in Duomo.

Il Pastura, (che, forse circa il 1487, aveva affrescato una Vergine col Bambino e quattro Santi e un S. Bernardino con altri quattro Santi nelle pareti meridionale e settentrionale della chiesa della Trinità presso Orvieto) affrescò ben quarantotto riquadri nel rivestimento esterno del Coro, e nei balconi sopra il Coro. Lavorarono con lui: Giacomo da Bologna, il Fantastico pure da Viterbo, Crisostomo ed altri (1489-1491). Poi, nella parete meridionale della tribuna che più aveva sofferto dei danni del tempo,

il Pinturicchio rifece in alto gli Evangelisti S. Marco e S. Luca, ora di nuovo perduti, i Dottori St. Ambregio e S. Gregorio e le mezze figure nello strombo dell'occhio, e restaurò le quattro scene della vita della Madonna: Gesù, la Vergine e S. Giuseppe avanti al Tempio; la Vergine, S. Giuseppe ed i compagni che cercano Gesù smarrito; Gesù fra i Dottori nel Tempio; la Vergine e S. Giuseppe che ritrovano Gesù. Il Pinturicchio, rispettando le linee degli originali trecenteschi, restaurò, dove più dove meno, figure e panneggi (1492-1497).

Il Pastura invece al disotto dei quadri restaurati dal Pinturicchio, rifece l'Annunciazione e la Visitazione, ritoccò la storia dell'Angelo che appare a S. Giuseppe, e lasciò quasi intatta l'ultima composizione sulla destra di chi guarda (1497-1499).

Il Pinturicchio nel primo riquadro da lui restaurato, forse imitando l'antico, delineò schematicamente il Duomo con la sua fiancata dalla parte di mezzogiorno e con la facciata tricuspidale, quale in complesso la immaginavano quelli che, non essendo ancora costrutte la cuspide alta di mezzo e le guglie, l'avevano solo veduta negli antichi disegni; ed in fondo alla chiesa, in un sito presso a poco corrispondente all'attuale sagrestia dei canonici, delineò un campanile ottagonale sormontato da guglia, quale forse si pensava di costruirlo.

Contemporaneamente il Ghirlandaio veniva in Orvieto (1492) e rifaceva il mosaico dello Sposalizio della Vergine in facciata, nella cuspide alta di sinistra. Ma egli si trattenne presso di noi forse meno di un anno e l'opera sua andò perduta.

Vennero anche restaurate e ravvivate in quel tempo le pitture della volta della tribuna e quelle della Cappella del Corporale. E Giacomo da Bologna, più decoratore che pittore, colorì a fondo azzurro e stelle d'oro le volte del transetto, e nelle lunette sotto le volte dipinse coppie di angeli con gli stemmi dell'Opera.

Al Pastura è infine da attribuirsi il St. Antonio Abate che, seduto in trono con monacale imponenza, campeggia nell'altare scolpito e dipinto della sua chiesa (1494).

Fin dal 1653 si volle attribuire al Perugino la scialba figura di un S. Sebastiano, affresco già esistente nella chiesa della Ma-

donna della Fonte, di dove venne tolto in quell'anno. Ora si conserva nel Museo dell'Opera. Certamente è dovuto alla sua scuola; ma non può escludersi che, nelle sue due brevi gite in Orvieto ricordateci dai documenti, egli ne abbia dato almeno il disegno.

Mentre si può senza tema di errare ritenere opera del Pinturicchio l'Annunziazione, affresco purtroppo assai deperito che adornava l'androne del palazzo quattrocentesco allora dei Simoncelli ed ora di Giuseppe Petrangeli, e che questi ha fatto distaccare per salvarlo dall' ultima rovina, conservandolo nello stesso palazzo.

Una delle opere più graziose di questo periodo è certamente la Vergine col Bambino in trono e con ai lati i Santi Severo e Martirio che, quest'oggi, in cattivissime condizioni, si trova nella seconda cappellina che s'apre sulla parete orientale del braccio meridionale dell'antica chiesa abbandonata, ora sagrestia, di St. Angelo di Pustierla.

In questi tempi, nei quali ricominciava in qualche modo a fiorire la città, una palazzina dei Benincasa, ora Albergo Cornelio in Piazza Ippolito Scalza, oltre ad una degna forma architettonica nelle finestre, delle quali solo un saggio rimane verso la Via dei Cartari, ebbe un bel soffitto alla ducale con tutt' intorno dipinte, negli scomparti inclinati, teste di forte disegno e di buon colorito e con lo stemma della famiglia.

E forse è dello stesso tempo il piccolo affresco di una nicchia che si apre nella parete orientale della sala cui appartiene questo soffitto. Vi è dipinta una Pietà che ha una figura di Santa coronata a ginocchi presso la figura del Cristo, ed è fiancheggiata da S. Giovanni Battista e da S. Bernardino da Siena, ritti negli sguanci della nicchia. Opera delicata e devota.

Incidentalmente ho già fatto cenno di due soffitti dipinti spettanti a questo periodo: a quello della palazzina ora Malvolti e a quello della palazzina già Benincasa. Ma ve n' è uno anche più antico, riferibile ai primordi del periodo stesso.

Il 25 Giugno 1449 Nicola V con un Breve concedeva al Comune di spendere cento ducati d'oro, di quelli che il Comune doveva pagare alla Camera Apostolica, in restauri al Palazzo Episcopale, che minacciava rovina ed aveva assoluta necessità di pronti lavori. Non ho trovato negli Atti del Comune alcun riscontro a

questa notizia; ma ultimamente (Novembre 1910) per cura di S. E. Monsignor Salvatore Fratocchi, presentemente Vescovo di Orvieto, fu restaurata, nel palazzo vescovile, una parte di un soffitto fatto a cassettoni ed adorno di decorazioni pittoriche.

Dalla piccola parte vedutane restaurata fui condotto a scoprire, oltre che il resto del soffitto colorito di quell' antica sala, ora divisa in quattro stanze, anche l'esistenza di un'altro grande soffitto, ancora esso, come e meglio dell'altro, dipinto. Questo secondo anzi ha i travi sostenuti da mensoloni di bellissimo intaglio. Nella decorazione pittorica dei due soffitti dominano, tra gli altri elementi decorativi, le chiavi incrociate (stemma della Santa Sede) e le chiavi incrociate nello scudo sormontato dal triregno (stemma di Nicolò V).

Così potremo riconoscere in quest' opera il lavoro o parte del lavoro compiuto dopo la elargizione fatta da Niccolò V, il quale in tal modo, ancor prima di avere l'assoluto dominio della città, preparava una sede degna ai Governatori, che in suo nome sei mesi dopo si sarebbero recati a reggere Orvieto, risiedendo forse appunto nel palazzo vescovile, che, come già a suo luogo feci osservare, veramente non era altro che un palazzo papale.

***

Un bellissimo Angelo Annunziante, unica parte rimasta di una Annunziazione in maiolica Robbiana, proviene dal Monastero del Gesù ed è conservato nel Museo dell'Opera.

Ma in questo tempo l'arte della maiolica in Orvieto, col decadere della città, s'era immiserita nello stile e nella tecnica, fornendo solo i più rozzi vasellami d'uso comune, mentre s' importavano le belle maioliche da Deruta e dalle altre fabbriche che allora fiorivano (1472).

E delle altre opere delle arti minori non meritano d' essere ricordate che un grande Reliquiario multiplo monocuspidale in legno intagliato e dorato ed in rame, che è della chiesa di S.ta Maria dei Servi, in cui si fondono, con assai poca scioltezza, elementi architettonici e decorativi gotici e classici; una piccola Pace in bronzo fuso, ripassato al bulino e dorato, opera di una certa

eleganza, fatta tra la fine del secolo XV ed il principio del secolo XVI (Museo dell'Opera); ed una bella croce d'argento sbalzato, lavoro di questo periodo, che appartiene alla chiesa di St. Angelo di Pustierla.

Dai documenti dell'Opera in questi tempi sono ricordati acquisti di paramenti sacri con figure (1455), e restauri ed aggiunte di figure a paramenti sacri, dei quali lavori venivano incaricate le Monache del Monastero di S. Paolo d'Orvieto (1494-1495).

Alcuni dei mirabili piviali ancora conservati nel Museo dell'Opera devono in fondo risalire a questa età. E vi furono critici e studiosi che li dissero derivanti da disegni di sommi artisti del primo rinascimento. Ma nei tempi più tardi subirono rabberciamenti e restauri tutt'altro che felici.

Ugualmente sulla fine del sec. XV venivano miniati (1497 ad es.) alcuni dei libri corali che ancora rimangono, ma defraudati delle loro più ricche miniature nel Museo dell'Opera.

Luca Signorelli.

Dopo che nel Marzo 1499, come già dicemmo, furono commessi al Pastura i quattro quadri della parete meridionale della tribuna in Duomo, facendogli sperare che, qualora ai cittadini fosse piaciuto quel lavoro, gli sarebbe stata affidata la continuazione delle pitture nella Cappella Nuova o dell'Assunta, (che era detta così perchè sull'altare si innalzava un tabernacolo ove conservavasi la statua della Vergine Assunta in Cielo); e dopo che furono andate vane ancora una volta le pratiche col Perugino perchè venisse ad intraprendere quel lavoro al quale si era impegnato nel 1489, lavorandovi solo per pochi giorni nel Settembre 1490; il 5 Aprile 1499 Luca Signorelli, maturo d'anni e di gloria, giungeva in Orvieto con la rinomanza di « *famosissimus pictor in tota Italia* » per trattare la continuazione degli affreschi dell'Angelico. E in quello stesso giorno ebbe le sua prima condotta dal Camerlengo Placido « Oddi », presenti i Soprastanti dell'Opera e i maggiorenti della città.

Per 180 ducati s'impegnava a terminare le volte della Cappella Nuova, dipingendone gli archi e i costoloni dai peducci in

su e tutte le vele meno quelle già colorite dall'Angelico. Al più tardi il 25 Maggio dello stesso 1499 doveva incominciare il lavoro.

Se in quella deliberazione il Signorelli ebbe di fronte a 15 favorevoli 3 voti contrari, invece il 25 Novembre dello stesso anno, avendo egli terminata la prima metà della volta, quella sopra l'altare, nella quale due vele dell'Angelico erano rimaste e per le altre due l'Angelico stesso aveva lasciato i disegni, all'unanimità gli fu affidato l'incarico di preparare egli stesso i disegni per la seconda metà della volta, purchè egli vi trattasse ancora storie del Giudizio Universale, prendendo consiglio al riguardo da una commissione cittadina composta di venerabili maestri delle Sacre Carte.

E pure all'unanimità il 6 Gennaio 1500 gli veniva concesso un certo indennizzo oltre alla somma contrattata, che egli riscosse in due rate: una di Ducati 90 e Lire 3 dal Camerlengo Placido « Oddi » prima del 10 Maggio 1500, e l'altra di Ducati 93 e Bajocchi 40 prima del 24 Giugno dello stesso anno dal nuovo Camerlengo Nicola « Angeli ».

Ma fin dal 27 Aprile dello stesso anno 1500 Luca Signorelli, su disegni da lui presentati, aveva ottenuto dal nuovo Camerlengo Nicola « Angeli » con i pieni voti dei Soprastanti dell'Opera, dei Conservatori del Comune e dei primari cittadini a ciò chiamati, la locazione della pittura delle intiere pareti, degli sguanci delle finestre e della Cappellina dei Corpi Santi nella stessa Cappella Nuova, per 575 Ducati, che gli si dovevano essere pagati di tempo in tempo a secondo di quanto progrediva il lavoro, più l'abitazione con due letti, due Quartenghi di grano al mese e 12 Some di vino all'anno, rimanendo a carico dell'Opera l'oro, l'azzurro, la calce e le altre cose necessarie, e a carico di lui solamente gli altri colori.

Non però di tutte le quattro pareti egli aveva presentato il disegno, bensì di tre sole, dalle volte fino a terra: cioè delle pareti orientale, meridionale e occidentale.

Tutte le scene, eccettuata quella che poi fu dipinta nella parete settentrionale intorno all'arco della porta, egli le aveva già pensate e determinate con un certo numero di figure; e sotto le grandi scene aveva ideato un basamento a « pilieri, ferrate e spi-

ritelli». Ma nel contratto egli si obbligava a dipingere in analoga forma anche la parete settentrionale della quale non aveva presentato il progetto.

Veramente, a quel che dice il contratto, egli s'era obbligato a dipingere le scene dal sommo delle pareti in giù fino all'altezza dei peducci degli archi, mentre egli poi ampliò le composizioni a figure, portandole fino a più che un metro al disotto dei peducci stessi.

Ugualmente, dipingendo mezze figure al naturale affacciate alle finestre quadre del basamento a grottesche, e fra le grottesche chiaroscurando nei tondi e nei rettangoli scene tratte dai poemi, egli fece assai più che dipingere solamente « pilieri, ferrate e spiritelli » come aveva progettato.

Nicola « Angeli Franchi » Camerlengo dell' Opera dal Marzo 1500 al Marzo 1501, sotto la cui gestione fu data al Signorelli questa seconda condotta, il 30 Dicembre 1500 ebbe da lui in dono una tegola affrescata col proprio ritratto e con l'autoritratto del pittore « naturaliter, mira arte » dipinti (Museo dell'Opera). E l'ebbe come memoria e come segno di gratitudine per il lavoro commesso. Ma il Camerlengo dell'Opera, dettando forse egli stesso un' altisonante iscrizione che è dipinta a tergo di quella tegola, errò nell'affermare che i due nomi congiunti dell'artista, « merito Apelli comparandus », e del committente sarebbero passati all' immortalità.

Il committente scomparve dal ricordo dei posteri e solo rimase l'artista, cui non la volontà di un uomo, ma il consenso dell'intiera città diede modo di eternare la sua visione apocalittica.

Infatti la concezione dell'artista doveva essere anche concezione del popolo, se le popolari Compagnie dei « Frustati » seppero togliere giù dalla parete le drammatiche scene della Predicazione dell'Anticristo e rappresentarle in tutta la loro terribile tragicità nella Cattedrale, o sulla piazza, il 20 di Agosto 1508, solo quattro anni dopo che il Signorelli si era allontanato da Orvieto.

In brevissimo tempo, egli compiva l'opera somma cui poi s'inspirava Michelangelo per il suo Giudizio Universale e dalla

quale, fra l'altro, deriva il Giudizio Universale affrescato molti anni dopo nella chiesa di S. Domenico a Rieti.

* * *

Una nuova e oramai, possiamo affermare, quasi completa revisione dei documenti orvietani di questi anni (tra i quali mancano i libri di spese dei Camerlenghi: Nicola « Angeli », dal Marzo 1500 al Marzo 1501, e Teodorico « Febei », dal Giugno 1503 al Giugno 1504) ci permette oramai di stabilire, sia pure approssimativamente, l'ordine secondo il quale furono eseguite dal Signorelli le pitture delle pareti nella Cappella Nuova.

Il pagamento delle varie quote gli veniva fatto in proporzione di quanto egli lavorava.

Così troviamo che nel primo periodo, un biennio; (dalla primavera del 1500 alla primavera del 1502), egli riscosse 170 Ducati, 3 Lire e 18 Soldi.

Il secondo periodo invece è di meno che un anno. Dall'autunno del 1502 al Giugno del 1503 egli riscosse 165 Ducati, Lire 1 e Soldi 5.

Il terzo periodo è ugualmente di un anno, ed al 18 Giugno 1504 egli aveva già riscosso altri 165 Ducati.

Nel primo periodo, che va dalla primavera del 1500 alla primavera del 1502, il Signorelli, continuando il concetto del Giudizio Universale incominciato nelle volte, dipinse gli Eletti nella metà della parete orientale più prossima all'altare, e di lì, procedendo da sinistra a destra, dipinse nella parete meridionale o dell'altare la salita degli Eletti al Cielo e l'Antinferno Dantesco che, raffigurando la discesa dei Dannati al luogo delle pene, avrebbe poi servito di conclusione ai Dannati, ch'egli in seguito avrebbe dipinto nella prima metà ivi prossima della parete occidentale.

Che a questo primo periodo di due anni circa si debba attribuire il compimento di questa prima terza parte delle pareti della Cappella Nuova, risulta dai documenti dell'Opera dai quali sappiamo che Polidoro, figlio di Maestro Luca, il quale, come vedremo, nelle grottesche sotto gli Eletti e nelle finestre della pa-

rete meridionale ha messo la sua firma, era in Orvieto durante questo periodo (più precisamente dal Marzo 1501 in poi), e dalla notizia, pure tratta da documenti dell'Opera, che tra la fine del 1501 e il principio del 1502 veniva tolto dal luogo suo, cioè dal mezzo della parete meridionale della Cappella, da sopra l'altare, il tabernacolo entro cui si conservava la statua dell'Assunta.

Nel Giugno del 1502, forse dopo aver terminato questa parete meridionale tra il continuo pericolo della peste che da due anni tribolava Orvieto, (dal Duomo a S. Francesco v'erano cinque case ammorbate nel 1500) il Signorelli, che aveva già riscosso prima del 19 Marzo 1501 dal Camerlengo Nicola « Angeli » Ducati 58 e Carlini 10, e, fino al Giugno 1502, altri 111 Ducati, Lire 6 e Soldi 8 dal Camerlengo Tiberio Saracinelli (in tutto 170 Ducati, 3 Lire e 18 Soldi) si trovava a Cortona ove perdeva, rapitogli dalla peste, Antonio, uno dei suoi figli.

E tutta l'estate di quell'anno egli dev'essere rimasto a Cortona nella sua casa infetta, dipingendo nel frattempo per la Chiesa di S.ta Margherita la celebre tavola della Deposizione dalla Croce, che portava appunto la data del 1502.

Ma nel Luglio dello stesso anno 1502 i Soprastanti dell'Opera deliberavano che si continuassero le pitture interrotte e si rifacessero i tetti della Cappella Nuova, che minacciavano rovina.

Poco dopo, nell'autunno, o forse più precisamente nel Novembre, il Signorelli era tornato in Orvieto a continuare l'opera sospesa; infatti nel Novembre di quell'anno egli era assente da Cortona.

Mentre nel Settembre, quando egli ancora non era tornato, i Soprastanti dell'Opera avevano fatto togliere dalle finestre della Cappella Nuova i vetri dipinti che vi erano (la finestra grande della parete meridionale, che era stata fatta nel 1472, e vi campeggiava la figura dell'Assunta in una gloria di angeli, forse non venne tolta allora) proponendosi di mettervi vetri bianchi e trasparenti, affinchè fossero meglio visibili le pitture.

Ma i nuovi vetri alle due finestrine della parete meridionale, da Monte « Nerii » di Perugia, che li aveva accottimati nel Dicembre del 1502, non furono messi in opera che ai primi di Aprile del 1503; cosicchè nel Novembre del 1502, quando fu tor-

nato il Signorelli, essendo autunno inoltrato e la cattiva stagione avvicinandosi, fu necessario chiudere con impannate le finestre e provvedere carbone per riscaldare in qualche modo l'artista, che non più giovane e gravato di molto dolore, s'era messo di nuovo al lavoro.

Nella tavola della Deposizione, che egli in quell'estate aveva dipinto per S.ta Margherita di Cortona, si volle riconoscere una espressione del suo affetto paterno, ferito per la morte del figlio Antonio; certo è che appena giunto in Orvieto, tra il Novembre e il Dicembre, mentre si rifacevano i tetti sopra la volta della Cappella, egli lavorava sotto l'arco quasi buio della Cappellina dei Corpi Santi (ossia dei S.ti Martiri Faustino e Pietro Parenzo) nella quale giusto allora si muovevano le «capse» con le ossa dei Martiri e si murava un occhio, che v'era, probabilmente nella parete di fondo. E su quella breve parete egli ripetè, nell'affresco della Pietà, il gruppo centrale della tavola da lui colorita nell'estate a Cortona, e, sopra la Pietà da lui dipinta, le tre mensole ancora rimaste dovettero essere destinate a sostenere una lastra di marmo con le urne dei due Santi Martiri.

Ma mentre il Signorelli lavorava a quell'opera quieta, racchiusa e dolorosa, nella sua memoria i ricordi della peste, che aveva infierito ad Orvieto ed a Cortona, maturavano, come poi vedremo, la fantasmagoria paurosa e pietosa dei Dannati.

Intanto fino al Marzo del 1503 si muravano altre aperture della Cappella, quali forse, ad esempio, una finestrina ad arco tondo nella parete occidentale ove è la Resurrezione della Carne, ed un occhio nella parete orientale, nello spazio ora occupato dalla Predicazione dell'Anticristo (*).

Dopo gli affreschi della Cappellina dei Corpi Santi, con i quadri dei Dannati e della Risurrezione della Carne e con i relativi basamenti a grottesche, nel Giugno 1503 il Signorelli, sem-

---

(*) Nel Dicembre 1910 il Cecconi-Principi, restaurando alcune parti di questi affreschi, nel fregio sotto la Predicazione dell'Anticristo, verso il mezzo, trovò che la pittura era sovrapposta ad uno sportello di legno bianco (circa 50×50). Lo sportello, che metteva ad un vano corrispondente all'occhio chiuso visibile dal di fuori, fu tolto e con un tramezzo di mattoni fu chiusa inopportunamente quell'apertura.

pre procedendo da sinistra a destra, aveva compìto sulla parete occidentale l'altra terza parte dell'intiera decorazione; e nel Giugno di quell'anno il Camerlengo Tommaso Clementini dichiarava di avergli pagato 165 Ducati, Lire 4 e Soldi 10, mentre in effetto, per un errore di calcolo, non gli aveva dato che Ducati 165, Lire 1 e Soldi 5.

Poi dal Giugno 1503 alla primavera del 1504 (tra qualche sua probabile ma breve, se mai, sfuggita a Roma) il Signorelli compiva il ciclo dei suoi affreschi con le due altissime ed insuperate concezioni del Finimondo e dei Fulminati nella parete settentrionale, e della Predicazione dell'Anticristo nella metà della parete orientale più prossima alla parete settentrionale. E in questa ultima composizione dipingeva come spettatori l'Angelico e se stesso, due perfetti ritratti.

Un pentimento del graffito su fresco nell'autoritratto, pentimento al quale dobbiamo la posa energica e forte delle gambe della figura, ci conduce a far cenno di queste correzioni, che nell'esecuzione del proprio lavoro talvolta il Signorelli non mancava di fare. Ad esempio: la testa dell'Angelico è completamente dipinta sopra uno speciale tassello d'intonaco, e nel quadro della Resurrezione, in alto, fra i due Angeli sonanti le trombe del Giudizio, si vedono saggi graffiti di piccole figure, e nei gruppi dei risorgenti appaiono molte correzioni e pentimenti del primitivo graffito, e talora anche della prima coloritura.

Nessun ardimento tecnico poteva mancare al Signorelli, che dipinse lividi e paonazzi i suoi demoni, e, quasi dovunque, invece dell'impasto dei colori a progressive tonalità usò il reticolato, che dà gli effetti del chiaroscuro e dei risalti alle figure, secondo la tecnica dell'incisione in rame.

Nei due ritratti che accennammo il Signorelli usò invece della tecnica più accurata e più perfetta.

Sulla fede del Vasari, che, visitando la Cappella Nuova, se lo sarà inteso narrare dai cittadini, il Signorelli in alcune figure della Predicazione dell'Anticristo avrebbe dato i ritratti di Nicolò, di Paolo e di Vitellozzo Vitelli e di Gian Paolo e di Orazio Baglioni.

Ci fu chi con assai complicati ragionamenti volle discutere di simili identificazioni, pur cominciando col ritenere, contraria-

mente a quanto oramai ho potuto dimostrare, che la Predicazione dell'Anticristo fosse stata colorita nella prima metà del 1502.

Non è opportuno discutere di ciò; non per tanto osserveremo che di questi personaggi, a quel che si sa, solo Gian Paolo Baglioni venne in Orvieto la sera del 28 Dicembre 1503 e ne ripartì la mattina appresso dopo fatta colazione, dirigendosi a Roma.

Ciò non toglie che, nei due gruppi degli ascoltarori dell'Anticristo, tra i vari modelli più volte ripetuti, vi siano alcune figure che possono credersi ritratti.

Nel gruppo di sinistra, ad esempio, nella prima figura a sinistra dell'ultimo piano (un giovane ricciuto e dalla barba bionda) si vuol riconoscere Gian Paolo Baglioni; e nel gruppo a destra, nella figura di giovane uomo ricciuto e sbarbato, riccamente vestito e con le mani sulle anche, si vuole identificare uno dei nostri Monaldeschi.

La figura di vecchio, la cui testa calva e rasa appare al di là della spalla sinistra del creduto Monaldeschi, non può essere Pandolfo Petrucci signore di Siena, come altri credette, trovandosi ripetuta quella testa di modello più volte nello stesso gruppo ed una volta anzi immediatamente vicina.

Al contrario, sopra la testa di questo vecchio calvo, appare, volto verso sinistra, il notissimo profilo di Dante, che, volto a destra, è ripetuto nel gruppo di sinistra.

Appena eletto, il 1° Novembre 1503, al soglio di S. Pietro Giuliano della Rovere, alcuni dei sommi artisti italiani già convenivano in Roma, pronti a cooperare al gran sogno d'arte del Papa bellicoso: il rifacimento del maggior tempio della cristianità.

Il Signorelli, che fu in somma domestichezza col Bramante ideatore del nuovo S. Pietro, nella Predicazione dell'Anticristo, come vedremo, lasciò forse un segno di quelle sue conversazioni romane e di questa sua domestichezza col grande architetto, che già lo allontanava da Orvieto.

Il 14 Aprile del 1504 Guidubaldo d'Urbino scriveva da Roma ai nostri Conservatori, chiedendo che al Signorelli si pagasse certo residuo del prezzo contrattato per le pitture della Cappella Nuova, e per vero al Signorelli, tornato in Orvieto, prima

del 18 di Giugno il Camerlengo d'allora Teodorico Febei pagò altri 165 Ducati, in parte con denari tolti in prestito.

E appunto allora, tra il 2 Maggio e il 24 Giugno, il Signorelli dipinse la tavola della Maddalena (Museo dell'Opera) a lui giustamente attribuita e portante i nomi dei Conservatori del bimestre Maggio-Giugno di quell'anno: « CECCARELLUS DE APVIDUTIS ET RUFINUS ANTONII ».

Il 9 Luglio poi si decideva di porre la nuova immagine nella Cappella Nuova, dentro la Cappellina di fronte all'altra dedicata ai Santi Faustino e Pietro Parenzo e adornata dal Signorelli con il suo affresco della Pietà; e si stabiliva che anche quella Cappellina, allora nuda e disadorna perchè nel contratto con il Signorelli non se ne era parlato, venisse in seguito dipinta opportunamente.

Ed il Signorelli, nell'inverno di quello stesso anno 1504, tornava in Orvieto e dipingeva per 19 Fiorini e una Lira quella Cappellina, che già aveva preso il nome dalla Maddalena, affrescandovi degli angeli, che poi la famiglia Gualterio ne distaccò, quando vi pose un proprio altare con i sepolcri famigliari.

In quell'ultima sua venuta, il 5 Dicembre 1504, il Signorelli riscuoteva dal Camerlengo d'allora, Giulio « Nerii de Advidutis », Ducati 74 meno Soldi 8, i quali, uniti alle somme già riscosse, (fatta astrazione dalle Lire 3 e Soldi 5 pagatigli in meno per errore da Tommaso Clementini) formano intiera la somma convenuta di 575 Ducati.

Le pitture della Cappella Nuova però non erano terminate, ed il Signorelli, riscuotendo quel residuo, si obbligava di tornare a finirle. Non sappiamo se abbia mantenuto la sua promessa; solo nel biennio 1510-1512 venne per qualche tempo un suo nepote e provvide a mettere oro e colori in qualche parte degli ornati a grottesche, che, eseguiti su cartoni di Luca e di Polidoro Signorelli, erano rimasti incompleti.

***

Dai documenti orvietani (i quali del resto ben poco ci rivelano di come il Signorelli soddisfacesse ai suoi impegni, che erano basati su contratti di cottimo) risulta che nell'Aprile del 1499,

alla stipulazione dell' istrumento della sua prima condotta, erano presenti Mariotto e Francesco « Urbani » di Cortona, verosimilmente venuti in Orvieto insieme con lui, e che nel primo periodo di lavoro della sua seconda condotta, o più precisamente dal Marzo 1501 al Giugno 1502, era con lui un suo figlio di nome Polidoro, il quale s' interessava degli acquisti di oro e di azzurro per le pitture, a tale scopo talora anche recandosi a Firenze, e che firmava in due targhette con le iniziali : « P. S. » il riquadro a grottesche sotto gli Eletti, intorno al ritratto di Dante, e con le iniziali « S. P. O. » (Signorelli Polidori Opus) le volticine delle due finestre, che stanno di fianco all' altare nella parete meridionale.

Ma che il Signorelli, tanto durante la prima che durante la seconda condotta, avesse e potesse avere dei discepoli con sè, risulta dalle formule dei due contratti, per i quali egli s' impegnava a dipingere di sua mano le figure almeno dal mezzo in su.

Il Vasari parla di Gerolamo della Genga come d' un aiuto del Signorelli, altri dicono altrettanto di Antonio suo figlio.

C' è invece chi perfino ha voluto sostenere che Polidoro di Luca Signorelli non è nemmeno esistito, mentre i documenti orvietani sono più che espliciti e le firme delle targhette citate (specialmente quelle delle finestre) sono altrettanto dimostrative. Tanto più che così le une come le altre si trovano in quella parte della Cappella, che, come abbiamo detto, il Signorelli eseguì per prima dalla primavera del 1500 alla primavera del 1502, cioè in quel periodo in cui secondo i documenti orvietani Polidoro di Maestro Luca si trovava in Orvieto.

Certo è che il Signorelli, nello zoccolo, nelle candeliere, nelle grottesche ed in alcune delle scene chiaroscurate nei tondi e nei riquadri fra le grottesche, ebbe degli aiutanti e non sempre eccellenti, i quali lavorarono in parte sui suoi cartoni usati con lo spolvero, non senza però avere sotto gli occhi un mirabile modello del maestro nel riquadro che sta nella parete settentrionale a destra di chi guarda la porta, sotto il Finimondo, intorno al creduto ritratto di Empedocle, e che porta due targhette con la sigla « L. S. »; dipinto, come primo ed isolato saggio, lì dove è migliore la luce. Ma in molte delle scenette chiaroscurate nei

tondi e nei riquadri, e in molta parte dei mirabili grovigli d'ornati e di figure in chiaroscuro, che formano lo zoccolo, la sorveglianza diretta del Maestro si manifesta incessantemente.

Nel Finimondo, al sommo dell'arco della porta, alcuni puttini alati sostengono una targa nella quale era un'iscrizione in splendidi caratteri cinquecenteschi bianchi su fondo nero, ora quasi del tutto svanita. Se ne leggono a gran fatica solo due righe: « Lucas Signorellus de Cortona.... »

***

Nella prima metà della volta verso l'altare, dopo il Cristo Giudice con gloria d'angeli ed i Profeti dell'Angelico e dei discepoli suoi, Luca Signorelli dipinse gli Apostoli e i Segni indicanti il Giudizio.

Fulminati *(Signorelli).*

Nella seconda metà: i Martiri, i Dottori, i Patriarchi e le Vergini.

In quest'ultima vela delle Vergini ripetè due volte lo stemma dei Monaldeschi in memoria di un legato di quella famiglia, e le arcate ed i costoloni delle volte adornò con somma abilità decorativa a varî disegni, che ne aumentano l'effetto di solidità e di eleganza. Ogni vela poi cinse d'un fregio a fogliami con testine (la maggior parte probabilmente ritratti) nelle frequenti formelle, ed altre testine dipinse nei piccoli tondi della cornice che chiude come in un grande arco il Finimondo e i Fulminati: in tutto circa 150 delicatissime teste che paiono miniate.

Sulle pareti dipinse le grandi scene mirabili.

Nella metà della parete orientale, più prossima all' altare, gli Eletti, nella parete meridionale o dell' altare la salita degli Eletti al Cielo e la discesa dei Dannati all' Inferno, che s' inspira all' antinferno Dantesco. Poi, progressivamente, nella parete occidentale i Dannati e la Risurrezione della Carne; nella parete settentrionale o dell' ingresso i Fulminati e il Finimondo, ed infine, nella metà della parete orientale immediatamente vicina alla settentrionale, la Predicazione e i Fatti dell' Anticristo.

Sotto le grandi composizioni un' ondata di purissimo Umanesimo entra a ravvivare con classiche visioni la santità del luogo sacro, ma non la turba, come non la turbano le terribili scene di vita e di morte umana che sopra campeggiano. Sulla parete meridionale a destra, la continuazione del quadro dei Dannati, con Minosse che giudica, con Caronte che naviga sulla livida palude, con la folla degli Ignavi che corre dietro un'insegna, già dimostra che Dante fu l' inspiratore del Signorelli, il quale oltrepassò anche, coi suoi Dannati, la concezione cristiana dell'Inferno, scolpita, più che centocinquant' anni prima, nel quarto pilastro della Facciata.

Ritratto di Dante *(Signorelli).*

Nel centro dei riquadri a grottesche si aprono finestre nelle quali spiccano dei ritratti a mezzo busto, che appaiono come affacciati nel vano a fondo nero.

Ed intorno ai ritratti altre cornici quadrangolari e circolari racchiudono scene tratte dal poema cristiano di Dante e dai poemi classici dell'antichità.

Da Dante, per il tramite di Stazio, che la leggenda presentava agli umanisti come cristiano almeno in segreto, era legittimo e facile risalire alla più pura antichità classica, pascolo allora dei più nobili intelletti.

Perciò, se sotto la scena degli Eletti intorno ai ritratti di

Dante e d'uno sconosciuto che non è certamente un poeta, mancandogli la corona d'alloro, il Signorelli aveva chiaroscurato in undici, tra tondi e riquadri, varie scene del « Purgatorio », al centro della parete meridionale, ora nascosto dall'altare settecentesco costrutto intorno all'immagine della Madonna della Tavola trasportatavi fin dal 1622, dipinse il ritratto di Stazio, con intorno varie scene della « Tebaide ».

Quel ritratto occupava il posto tenuto prima dal Tabernacolo dell'Assunta, che, come abbiamo detto, era stato tolto appunto di lì quando, tra la fine del 1501 ed il principio del 1502, il Signorelli vi fu giunto con l'opera sua.

Esaltando Stazio, il Signorelli dimostrava di appartenere a quella scuola che vien detta degli umanisti cristiani, e, nella figura del Poeta della Tebaide da lui posta in mezzo, simboleggiava il legame intercedente tra il classicismo cristiano di Dante e il classicismo pagano dei poeti latini. Infatti poi, sotto i Dannati, chiaroscurò con perfettissime forme le scene dell'Inferno classico.

Intorno al ritratto di Ovidio o di Claudiano (il primo verso la parete meridionale) tre storie del Ratto di Proserpina ed una dei Giganti fulminati da Giove.

E intorno al ritratto di Virgilio, che sta dirimpetto al ritratto di Dante, una storia della discesa di Enea all'Averno, una storia di Ercole che dall'Inferno libera Teseo, e due di Orfeo che prima riacquista e poi miseramente perde Euridice.

Sotto la Risurrezione della Carne, nella parete, s'apre la Cappellina ch'era detta dei Corpi Santi, perchè vi erano deposte le casse od urne contenenti i corpi dei Martiri S. Faustino e San Pietro Parenzo. Il Signorelli vi dipinse una Deposizione fiancheggiata dai due Martiri, con due tondi ai lati dove sono rispettivamente chiaroscurate le storie del loro martirio.

E sulla parete a destra della Cappellina appare un altro ritratto d'uomo coronato di quercia, che si vuole sia di Lucano, con intorno due tondi a scene chiaroscurate, non facili ad identificarsi in episodi della « Farsaglia ».

Sotto la Predicazione dell'Anticristo, sulla sinistra dell'altra Cappellina dove era stata posta la tavola della Maddalena e dove il Signorelli stesso fece nell'autunno del 1504 alcuni affreschi,

si vede un altro ritratto di uomo calvo, che, mancando della corona d' alloro, secondo l' artista non dovrebbe essere un poeta. Pure si disse che è il ritratto di Omero e che le scene chiaroscurate nei due tondi vicini furono tolte dall'« Iliade ».

Sotto il Finimondo, a destra della porta, nell' unico riquadro a grottesche firmato dal Signorelli, una mezza figura d'uomo si sporge da un tondo e guarda in alto verso l' immane catastrofe. Si vuole che raffiguri Empedocle, il quale aveva preannunziato il ritorno dell' Universo nel Caos.

A sinistra della porta, sotto i Fulminati, è scomparsa, per un sepolcro che v'era stato addossato, la corrispondente figura. Si dice fosse il ritratto di Orfeo.

Così per la prima volta in Orvieto trionfava il rinato classicismo ; ma non profanamente, perchè Luca Signorelli più che il segno curò la cosa segnata, più che opera di forma fece opera di pensiero.

Sebbene anche il Signorelli, specialmente nella Risurrezione della Carne e negli Eletti, abbia avuto il suo Brachettaio, chi pone mente, nelle grandi composizioni, alle nudità, che non sono procaci ? Chi pone mente nei chiaroscuri dei tondi, dei riquadri e dello zoccolo alla paganità dei soggetti e dei motivi che paiono invece un commento delle grandi scene ?

Tutto il poema pittorico è perfuso di senso cristiano ; di quello che poteva essere il senso cristiano sulla fine del sec. XV, commisto a costumanze pagane, ma tutto scatti di sincerità.

E se più efficaci sono le terribili scene dei Dannati che le tranquille schiere degli Eletti, ciò è dovuto alla plasticità, che, nella fantasia dell'artista, potevano meglio assumere le pene dei Reprobi che i godimenti dei Beati : godimenti, secondo l' idea cristiana, tutti intimi e spirituali.

***

Pareva allora che i tempi fossero maturi.

Tra Lorenzo dei Medici, il Savonarola ed Alessandro VI, nella perversità morale degli uomini, che, dilaniandosi a vicenda reggevano le sorti delle città dei popoli e della chiesa, e nell' abbiezione della vita, e nelle voci dei Santi, e nei terremoti, e nelle inondazioni, e nei segni del cielo, e nella minaccia dei Turchi, e nella peste che mieteva vittime a migliaia, e nel mal francioso che infettava città e campagne, e nei colpi delle artiglierie, per le quali sembrò per gli uomini si fossero fatti Dei, scagliando fulmini anch' essi come il Signore del Cielo; in tutto la fantasia dell'artista poteva vedere allora l' annunzio della prossima venuta dell' Anticristo e della imminente catastrofe dell'Universo.

Nè il Signorelli, quando tra la fine del 1503 e la primavera del 1504 dipinse i fatti dell' Anticristo, si sottrasse a questa popolare credenza; ma la spogliò del ridicolo, di che per gli spiriti colti la rivestivano le esagerazioni dei fanatici, e la plasmò in un' altissima forma d' arte.

Le Rivelazioni o Visioni di S. Metodio, stampate a Basilea in varie edizioni nell' ultimo venticinquennio del sec. XV e adorne di molte xilografie contorte e malfatte, ma non prive d' inspirazione, andavano già per l' Italia. Appunto in Orvieto, proveniente forse dalla biblioteca di qualcuno dei conventi soppressi, se ne rinvenne una copia e me l' indicò il solertissimo archivista dell' Archivio Storico Municipale Orvietano D. Alceste Moretti.

Essa fu finita di stampare il 12 Marzo 1504 a Basilea presso Michele Furter ed ha le xilografie accuratamente colorite.

In questa edizione il foglio «e» alla pagina terza porta un' incisione dove si vedono Enoch ed Elia predicanti da un pulpito di fronte all' Anticristo, che, da un altro pulpito, predica anch' esso, con alle spalle un demone nero, brutto e contorto che gli suggerisce. Un gruppo di persone lo ascolta, mentre un solo ascoltatore hanno i due profeti.

Evidentemente il Signorelli, che diede un demone a suggeritore del suo Anticristo predicante, rappresentava una scena nota già ai timorosi della prossima venuta del Figliuolo dell' Uomo.

Ma egli volle prendere anche altri elementi di verosimiglianza per le sue scene apocalittiche dalla vita del suo tempo, come ci rivelano quasi in ogni dettaglio le notizie scritte nel suo « Diario » da Ser Tommaso di Silvestro Orvietano, negli anni in cui in Orvieto lavorava il Signorelli.

E ai seguaci dell' Anticristo e ai Fulminati diede il vestiario a brachette secondo l'ultima e dissoluta moda francese, quella che era stata largamente diffusa anche presso di noi dagli eserciti di Carlo VIII e che faceva esclamare a Ser Tommaso, imprecante contro i Francesi : « *Sì che vedete che buona forgia et vestimente et consuetudine lassaro et seminaro in Italia !* »

Ai demoni, che dall' alto fulminano gli uomini, fece uscire dalla bocca strisce di fuoco e boati orribili ed assordanti quali allora vomitavano, facendo strage inusitata nelle schiere dei soldati, le prime artiglierie. E la pioggia di fuoco pare una fitta scarica di schioppetteria.

Il sole si spezza in tre cerchi neri e la luna prende color di sangue come, secondo le minaccie della profezia di S. Metodio, per insoliti fenomeni del cielo, si era appunto veduto in quegli anni ; e le onde, trasportando in alto le navi, oltrepassano i monumenti e le case, come, nel tempo in cui il Signorelli lavorava ai suoi affreschi, sotto Orvieto, in una inondazione del Paglia e del Chiani, s' eran vedute le acque, investite da un turbine di vento, sollevarsi fino all' altezza di circa dieci metri.

E quale aspetto più turpe e più raccapricciante poteva dare l' artista alle membra dei demonî, che s' aggrovigliano orrendamente addosso ai dannati, quasi che nel contatto fosse la pena suprema, se non dipingendole livide e paonazze come quelle degli appestati, dei quali tanti morivano giornalmente in città, mentre egli lavorava i suoi affreschi ?

Luca Signorelli con felicissima fantasia volle immaginare che veramente i tempi volgessero verso l' ultima catastrofe. Infatti, nel Finimondo, alle fabbriche, che precipitano sotto l' urto delle onde e dei terremoti, diede la forma architettonica del più puro classicismo, quale appena allora si cominciava ad applicare largamente nelle costruzioni ; e nella Predicazione dell' Anticristo egli dipinse, secondo i canoni della più solenne architettura clas-

sica, la lontana città e il tempio grandioso, nei cui portici, come dice la frase dell' Apocalisse, hanno dominio i profani, che, armati, vi fanno la guardia.

E, strano a riconoscersi, quel tempio ha moltissima somiglianza con l' idea fondamentale dei progetti, che, al principio del 1504, il Bramante, amico di Luca, apprestava per il rifacimento di S. Pietro a Roma.

Forse il Signorelli pensò che, coperta la tomba di S. Pietro d'una superba cupola classica sorgente da una grande aula quadrangolare e fiancheggiata da quattro pronai degni d'un monumento pagano, sarebbero stati pieni i tempi e sulla cattedra di S. Pietro si sarebbe potuta degnamente assidere la Gran Bestia, la negazione del Cristo.

Gli albori del Cinquecento.

Passate o almeno quetate le contese, che durante il governatorato del Valentino in Orvieto avevano commossa la città, ed in mezzo alle quali il Signorelli aveva concepito e dipinto le sue scene grandiose e terribili, Orvieto « *dopo le partialità et rovine di tanti anni quasi doma et stracca si riposava.* »

E furono, per questo, opere stracche e misere quelle che aprirono il nostro cinquecento architettonico.

Esso incomincia con il restauro della Fontana di Piazza Maggiore, che, per munificenza di Monsignor Antonio Albèri, da Bernardino di Giovanni da Viterbo fu rimessa a nuovo, conservandole la forma che già aveva, simile a quella della fontana di Perugia (1503-1504). Ma la fontana, trasportata nel 1525 a Piazza del Popolo, sulla fine di quel secolo andò completamente perduta.

Un altro lavoro: la divisione in due parti del Palazzo Apostolico o Vescovile, una per il Governatore papale che vi risiedeva e l' altra per il Vescovo, e la costruzione di una nuova scala che concedesse distinto e libero accesso ad una delle due parti, fu pure deliberato dal Comune nel 1503.

E nello stesso anno, su disegni e sotto la direzione di M.° Pietro da Como abitante di Alviano, fu incominciata nel transetto,

vicino alla Cappella Nuova, con colonne di marmo rosso e di travertino, la Cappella dei Magi, della quale la munificenza di Giovanna Monaldeschi della Cervara, moglie di Pietro Antonio di Gentile Monaldeschi della Vipera della Sala, voleva adornare la Cattedrale.

Pare che di quegli anni fosse Capo Maestro dell'Opera lo stesso M.° Pietro sotto la cui direzione, dal 1505-1506, s' incominciò ad innalzare la guglia alta della facciata del Duomo, verso le case di Canonica.

Ugualmente nel 1506, per ordine di Giulio II e con denari in parte ricavati da forti tasse sui benefizi ecclesiastici (tasse che spinsero il Diarista Orvietano Ser Tommaso di Silvestro Canonico e Notaro a gratificare di qualche improperio il Papa, secondo lui « poco captolico »), si rifaceva il Ponte di Mastro Janni sul Paglia, nella vallata tra Orvieto ed Allerona, il quale ponte da allora incominciò ad esser chiamato Ponte Giulio.

Intanto il 18 Febbraio 1504 era caduto il tetto del Palazzo ora detto dei Papi, sul quale erano salite molte persone per assistere dall' alto ad una giostra che aveva luogo in quel carnevale sulla Piazza del Duomo ; ma non si ha memoria dei lavori che vi furono fatti allora.

E pochi anni dopo, nel 1512, molto rozzamente si ricostruiva tutta la muraglia sopra le colonne nella navata centrale della Chiesa di S. Andrea.

Orvieto non si era riavuta dall' annientamento della vita cittadina, incominciato da quando, come dicemmo, si fu data in assoluto dominio alla Chiesa sotto Nicola V; e nessun desiderio di opere nuove e belle aveva potuto destare in città nemmeno il potentissimo lavoro compiuto dal Signorelli nella Cappella Nuova.

A scuotere Orvieto da quel torpore dev'essere valsa moltissimo la venuta di Michele Sanmicheli, il Veronese, a Capo Maestro dell'Opera. Per la prima volta nel Novembre 1510 è ricordato il pagamento di un' annata del suo salario, come Capo Maestro.

Ma anch' egli, obbligato dal suo stesso buon gusto a continuare la costruzione della facciata del Duomo secondo gli antichi disegni, in quell' opera attardata deve aver trovato ben pochi incentivi ad iniziative di rinnovamento architettonico.

E solamente più tardi, negli ultimi anni della sua lunga permanenza in Orvieto (1509-1525) si incominciavano a vedere gli effetti dell' opera sua e del tempo che allora finalmente, anche in Orvieto, legata alla tradizione trecentesca, aprivano le vie al rinascimento architettonico, presso di noi trionfante solo alcuni anni dopo, con Antonio da Sangallo il Giovane, con Simone Mosca e con Raffaello da Montelupo.

Capomaestro dunque il Sanmicheli, nel 1513, preso che si fu consiglio anche a Roma con Antonio da Sangallo, il quale subito fece appositamente una corsa ad Orvieto, si cominciò a costrurre il frontispizio o cuspide o vela centrale alta dalla facciata del Duomo, per la quale opera, arditissima a costruirsi, da quarant' anni circa erano pronte nei cantieri le pietre tagliate e lavorate; e la costruzione della cuspide con qualche interruzione continuò per varî anni (1513-1532).

E lo stesso Sanmicheli incominciò nel Maggio 1516 la guglia alta verso l' Ospedale o verso il Vescovado, che poi, su disegni di Antonio da Sangallo, fu continuata nel 1533-1534, dopo terminato il frontispizio alto centrale.

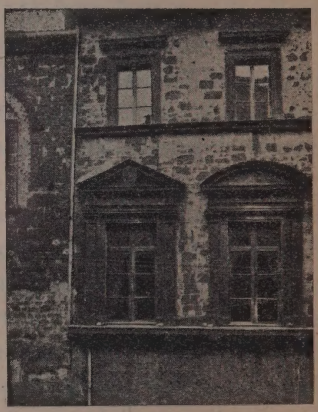
Per la seconda volta, nel Giugno del 1514, s' incominciava la Cappella dei Magi che, nella forma avuta dal primo architetto Pietro da Como, forse non piaceva più; ed il Sanmicheli non solo ne dirigeva la costruzione, ma vi scolpiva ornati e figure e vi adoperava marmi bianchi e rossi. Ma, come vedremo, neppure di questo nuovo lavoro, che fu continuato dal Sanmicheli e da Giovan Battista da Siena fino al 1527, si appagavano gli Orvietani, sebbene poi la saggezza di Clemente VII, loro impedisse di ricominciare daccapo l' opera già scolpita fino a tutto il basamento.

In quello stesso anno 1516 in cui, essendo precipitata nel Settembre del 1515 la torre del Comune nella Piazza Maggiore, si cominciava a sentire la necessità di un restauro di quel palazzo, in quello stesso anno in cui Leone X definitivamente cedeva al Comune, che le godeva fin dal principio pel sec. XIV, le Case di S.ta Chiesa (ora Palazzo della Posta e del Tribunale), mentre s'incominciava il nuovo Monastero di S.ta Chiara finito poi nel 1520, il Sanmicheli dava mano ad una delle sue migliori opere architettoniche che, solo nel 1524 fu compiuta.

Girolamo Petrucci, residente in Orvieto, ma della celebre famiglia senese, gli aveva commesso una sepoltura per sè e per i suoi, da costruirsi sotto l' abside della chiesa di S. Domenico.

Potei ritrovare il contratto stipulato il 19 Aprile 1516, nel quale è fatto ampio cenno del progetto architettonico della sepoltura, e molte delle quietanze di pagamento ed altri atti intervenuti durante il procedere dell'opera, che ora, spogliata dei marmi di vario colore (quattro lunette scolpite in marmo bianco si conservano nel Museo dell' Opera) e delle maioliche e dei metalli lavorati che la decoravano, anche nuda com' è, sta a testimoniare quale supremo senso classico della prospettiva avesse quel sommo architetto.

Il Petrucci poi commise al Sanmicheli anche la decorazione della facciata del suo palazzo (ora casa Rubbi al Corso Cavour, di fronte al Teatro Comunale) della quale opera rimane soltanto il bellissimo pietrame in basalto delle finestre al primo ed al secondo piano.



Finestre del palazzo Petrucci *(Sanmicheli).*

Nel 1523, durante una fiera pestilenza, si costituiva in Orvieto una Società dei Forestieri, che ebbe tra i fondatori e tra i primi capi il Sanmicheli stesso, e verosimilmente egli ne architettò la chiesa, che fu quella di S. Rocco, costrutta sur una parte diruta delle Case di S.ta Chiesa, verso la Piazza del Popolo.

Ed in questa chiesa appare l'abside semicilindrico a calotta nella parete di fondo, e sui fianchi due analoghe ma poco profonde absidiole.

La porta in basalto, con la lunetta chiusa da un arco a tutto sesto e fiancheggiata da rosoni palmati, è del tutto simile alla porta della chiesa di S. Lorenzo de Arari, che così noi potremo con certezza attribuire a questo stesso periodo artistico.

Della chiesa della Maddalena, costrutta nel 1518 presso la

Rocca, in fondo alla via ora detta di Pustierla; della chiesa di S.ta Maria Novella, che si doveva costrurre nel 1525, e dei lavori fatti nel 1528 alla chiesa della Madonna della Rosa, sotto la Fortezza, non abbiamo che memorie documentali.

***

Oramai col Sanmicheli, che, secondo quanto afferma il Vasari, ad Orvieto e a Montefiascone fece infinito numero di disegni per case private (ricordiamo qui incidentalmente che il rinascimento architettonico di Bolsena, allora nel suo pieno fiore, sarebbe degnissimo di studio) nella decorazione architettonica delle case Orvietane l'uso del basalto s'incomincia a generalizzare.

Vedremo in seguito come largamente questa bella pietra nera delle cave di Vallonchi, di Porano e di Bagnorea sia stata impiegata nelle costruzioni dei nostri palazzi cinquecenteschi.

***

In questo primo venticinquennio del sec. XVI speciali opere scultoriche pare non siano state eseguite in Orvieto, tolte quelle di decorazione alle opere architettoniche del Sanmicheli, delle quali si è fatto cenno.

Invece, sebbene nessuno dei grandi pittori italiani in quegli anni abbia qui lavorato, pure non mancarono opere che sentirono l'influenza più della tenue e scialba arte umbra allora trionfante, che non della vigorosissima arte del Signorelli, il quale, oltre la Cappella Nuova, nel 1501 per tre fiorini aveva adornato di qualche suo affresco la prima cappellina della parete settentrionale vicino alla Cappella del Corporale e aveva dorato a nuovo per 30 fiorini i simboli degli Evangelisti e la Maestà della Facciata (1501).

Non rimangono però che poche opere datate di questo periodo.

Antonio Albèri, il già ricordato precettore di Pio III Piccolomini, dopo aver fatto costrurre tra l'abside del Duomo e la Cappella Nuova una Libreria e dopo averne fatto dipingere in bianco e nero le lunette e gli sguanci delle finestre luminosissime con i ritratti dei poeti, de' filosofi, de' giuristi, de' retori e de' grammatici dell'antichità, e dopo averne fatto colorire la volta

con il nome di Cristo e con i propri stemmi, nel Novembre del 1504 si riprometteva di far dipingere a prospettive e a figure le pareti del transetto del Duomo, sotto le volte e le lunette già affrescate da Giacomo da Bologna. Ma, morto il munificente prelato orvietano il 20 Novembre dell'anno di poi, l' opera non fu più eseguita.

Poco dopo, dal 1506 al 1509, Francesco di Rinaldo, giovanissimo artista siciliano, restaurava alcuni mosaici in facciata, e tra gli altri rifaceva l'angelo dell'Annunziata e lo Sposalizio della Vergine; e nel 1509 si restaurava il finestrone a vetri colorati della tribuna, che minacciava rovina ed era in molte parti già rotto.

Dopo il 1520 fu affrescata una Cena nel Monastero di S.ta Chiara, del quale affresco, precipitato dalle rupi il braccio del fabbricato ove trovavasi, non rimane che la fotografia.

È buona la composizione: in qualche dettaglio (specialmente nelle mani delle figure) risente l'influenza del Signorelli, e credo che, per quanto non fosse opera eccellentissima, sia molto da lamentarne la perdita.

Nello stesso Monastero, all'ingresso, è rimasta una scadentissima Annunciazione attribuibile però allo stesso periodo.

Un frammento di affresco di questi tempi è pure rimasto nella parete orientale della chiesa di S. Paolo, sopra il primo altare: al centro è la Vergine in trono col Bambino ed ai lati la Maddalena, S.ta Chiara, S.ta Agnese e S.ta Caterina. E un Cristo sorgente a mezzo dal sepolcro, piccolo affresco ripetuto nella parete settentrionale di una delle cappelline della chiesa di S. Francesco (ora passaggio dell'ingresso privato della chiesa, che dà sulla Via Lorenzo Maitani), e nella parete meridionale della cappellina a destra dell' altar maggiore della chiesa di S. Domenico, sopra la sepoltura di un Aviamonzi; e una piccola Crocifissione con due santi, affrescata dentro una nicchia vicino alla porta, che s'apre sulla parete occidentale della chiesa di S.ta Maria del Carmine, si rivelano non indegne opere di questi tempi.

Costrutta la chiesa di S. Rocco dalla Società dei Forestieri, Cristoforo da Marsciano, nel 1527, s'impegnava a dipingere in due mesi l'abside con le immagini della Vergine, di S. Rocco, di S. Sebastiano, di S. Domenico e di S. Michele: sembra però che egli

non abbia compiuto il lavoro, perchè non solo queste immagini non si vedono in quell'abside, (dove la calotta presenta Cristo in trono con gloria d'Angeli, e ai lati la Vergine, S. Rocco, S. G. Battista e S. Sebastiano alla maniera dell'Ibi), ma la parete dell'abside, sotto la cornice, presenta la Vergine in trono con ai lati S. Rocco, St. Agostino, S. Sebastiano e S. G. Battista, e di questo affresco dalla cornice in giù furono pagati nel 1534 gli eredi di M.° Eusebio di Montefiascone, che aveva fatto il lavoro.

Altri affreschi, oltre a diverse immagini di santi dipinte qua e là sui muri della stessa chiesa di S. Rocco, a questi si possono avvicinare.

In uno, che occupa tutta la parete di fondo o settentrionale della chiesina di St.'Agnese, ora annessa all'oratorio della Misericordia, si vedono in alto, tra gli angeli, la Vergine col Bambino, ai lati, in basso, S. Sebastiano, S.ta Agnese, S. Girolamo e S. Francesco, e sotto, assai piccoli, in due gruppi, gli aggregati della Confraternita di S. Girolamo vestiti di sacco bianco. Sotto il S. Girolamo sono graffite con un chiodo la data « 1547 » e delle frasi curiose.

Nell'antica chiesa di St. Angelo « de Pusterula », nel braccio meridionale, la prima cappellina della parete orientale, nel fondo, conserva la parte superiore di una Crocifissione con molte figure presso la croce e ai lati le immagini di Costantino imperatore (?) e di S.ta Elena imperatrice.

E la parete occidentale ha qualche traccia di un affresco a piccole e graziose figure, che porta la data « MCCCCCXXXI » e la notizia che il lavoro fu commesso dalla moglie di « Giacomo Ciucci ».

Con la data « 1534 » da Polidoro Polidori fu fatta dipingere una Vergine col Bambino, fiancheggiata da S. G. Battista e da S. Rocco protettori della casa, in una lunetta di fronte all'ingresso nel grazioso portico cinquecentesco dell'antica casa Polidori (ora Raimondo Valentini) in Via della Loggia dei Mercanti, dove a quei tempi s'esercitava l'ospitalità all'insegna di S. Giovanni.

Vescovo d'Orvieto Vincenzo Durante fiorentino, nella chiesa della Meana (Feudo Vescovile tra Orvieto ed Allerona) Bernar-

dino Morechetti da Spoleto, per voto e per sua divozione faceva dipingere certe immagini con la data « 6 Aprile 1531 », delle quali solo è rimasto qualche frammento e fra l'altro lo stemma del Vescovo.

E nella chiesa di S. Luca sull'Alfina di Solicchie (piccolo fabbricato ora quasi del tutto diruto, presso il Podere di S. Luca proprietà del cav. P. P. Petrangeli), nella parete di fondo, che si apre in una leggiera absidiola, è dipinta la Vergine seduta col Bambino, fiancheggiata da S. Luca, da S. Francesco e dagli Apostoli Pietro e Paolo, figure, queste ultime due, ora perdute. Sulla fine del sec. XVIII l'affresco portava ancora la data « 1529 ».

Ma con queste opere pittoriche dei dintorni di Orvieto, che continuano, certo non troppo felicemente, uno stile umbro-toscano, si discende ben oltre il primo venticinquennio del Cinquecento orvietano, come fanno testimonianza gli affreschi che adornano la tribuna della chiesa già detta della Meana e che rappresentano la Vergine in trono col Bambino, circondata, in scomparti architettonici da St. Agostino, da St. Ambrogio, da S. G. Battista, da S. Girolamo e da un altro Santo Martire. Opera fatta fare per voto, come dice l'iscrizione frammentaria nel basamento della pittura, il 30 Giugno 1554.

Poche tavole di questo periodo, in cui fiochi bagliori dell'arte pittorica umbra giungevano fino ad Orvieto, si conservano presso di noi.

Di queste la più degna è una tavola con la Vergine in trono ed ai lati i Santi Apostoli Pietro e Paolo cui, forse più tardi, furono aggiunte le figure di S. Francesco e di S. Bernardino. Si venera sull'altare maggiore di S. Bernardino. Ricorda la maniera di Sinibaldo Ibi ed è opera fine e ben conservata.

Oltre a questa, due tavole di tecnica più scadente si conservano nella sagrestia dell'Oratorio della Misericordia. In una vi è una Vergine col Bambino, nell'altra un S. Girolamo inginocchiato avanti al Crocifisso.

Tre altre sono nel Museo dell'Opera: una con S. Nicola, un'altra con S. Pietro e l'ultima con S. Paolo.

Non mette conto parlare delle rimanenti opere pittoriche attribuibili a questo periodo, in cui, oltre a Cristoforo da Marsciano

e ad Eusebio da Montefiascone, dipingevano in Orvieto Salvatore da Montepulciano e Nazio Bartolomei nostro concittadino.

***

Ad imitazione della cancellata, che già chiudeva la Cappella del Corporale, nel 1516 da un artefice orvietano veniva compiuta la Cancellata in ferro della Cappella Nuova, come ricorda l'iscrizione incisavi nel paletto: « HOC OPUS GISMUNDUS URBEVETANUS PERFECIT MDXVI »; ma altre opere importanti di questo primo venticinquennio le arti minori non ce le hanno tramandate, se ne eccettui una croce astile di rame dorato con placche d'argento a sbalzo con bracci lobati ed, oltre alle figure di santi sbalzate, anche una scena del peccato originale nel centro della parte posteriore. Essa croce porta in basso lo stemma degli Orsini inquartato con un leone rampante, forse aggiuntovi posteriormente (Museo dell'Opera, dono del Vescovo Briganti).

Il bel sigillo di Corrado Monaldeschi della Cervara, Vescovo di Anagni (1525), con lo stemma di quel prelato, ora è nella Collezione del cav. Domenico Tordi, erudito orvietano.

L'antichissima arte dei vascellari, che oramai aveva perduto i suoi tipi originari e tradizionali, se pure rifioriva all'alba del cinquecento, altro non produceva che imitazioni dei tipi allora in voga.

Forse sono orvietani molti dei cocci di tipo derutese, pesarese e cafaggiolesco, che qui si trovano negli strati superiori dei butti od immondezzai.

Ma vi si sono trovati anche splendidi frammenti di vasi originali derutesi ed eugubini, tra i quali il fondo di un piccolo piatto con un elegante stemma dei Piccolomini a riverbero verdastro ed un più grande frammento di un piatto a riverbero rubino con lo stemma di Mr. Giovanni De Monte San Savino, che poi fu Giulio III, e a tergo la firma di M.° Giorgio e la data « 1526 ».

Alcuni dei sacri paramenti adorni di bellissime figure di santi e di scene ricamate con fine gusto, che spettano a questo periodo, sono raccolti nel Museo dell'Opera, e ve ne sono dei mirabili per i quali sarebbe necessario un studio speciale ed accurato.

Nel 1532 si confermava l'esenzione dalle Gabelle a Pietro di Fiandra « tappetario » e « maestro di panni di razza scirico », cioè arazziere che lavorava in seta; e nello stesso anno il Comune gli commetteva una « spallina » di arazzo con una figura in mezzo e due armi del Comune fiancheggiate ciascuna da due « bambocci » o, come si dice ora, da due putti, secondo il disegno che gli si sarebbe dato e che evidentemente doveva essere di tipo quattrocentesco.

Le tovaglie « uccellate » di tipo perugino, a zone fregiate in filo « bambacino » nero e turchino, che forse anche in Orvieto i nostri tovagliari tramavano, si trovavano frequentemente ricordate negli inventarî delle maggiori e minori chiese in questi anni.

Antonio da Sangallo il Giovane, Simone Mosca e Raffaello da Montelupo nel Cinquecento Orvietano

Oramai Orvieto, ricca di gloriosi parentadi, che più ricche e più illustri facevano le già superbe casate cittadine, si accontentava di nascondere sotto moderne acconciature architettoniche le ultime vestigia della sua potenza medioevale rimaste nei cadenti palazzi pubblici e privati; ed, incapace delle grandi imprese che avevano tentato i padri, si appagava in Duomo dei leggieri intagli che già incominciavano a fiorire i marmi dell'altare dei Magi.

Gloriosi erano i parentadi.

A Roma si succedevano nel sommo pontificato i Piccolomini (Pio III), i Della Rovere (Giulio II), i Medici (Leone X e Clemente VII), i Farnesi (Paolo III), i De Monte Sansavino (Giulio III). I Medici e i Farnesi d'origine orvietana e domicelli di Orvieto; i Della Rovere stabilitisi con un ramo collaterale in città; i Piccolomini imparentati qui coi Monaldeschi, già parenti dei Colonna e dei Baglioni; i De Monte San Savino imparentati coi Nebbia, coi Simoncelli e coi Tarugi, e rappresentati presso di noi da un fratello del futuro Giulio III, Balduino, che, stabilito in Orvieto fin da prima del 1527, nel 1536 maritava qui Cristofana sua figlia ad Antonio Simoncelli, e nel 1540 Orsola, al-

tra sua figlia, a Lattanzio Lattanzi Lupicini, professore dell'uno e dell'altro jure.

I Simoncelli orvietani, che nel maggio 1532 ebbero l'onore di ospitare nel loro palazzo (ora Giuseppe Petrangeli) Caterina di Lorenzo dei Medici, la futura regina di Francia, che era, secondo i documenti orvietani, « l'occhio del Pontefice », erano anche imparentati con quel Card. Bernardino Carvajal che per poco non divenne antipapa e che in ogni modo, col suo concilio di Pisa (1511-1512), scosse fortemente, ma invano, il pontificato ferreo di Giulio II.

I Petrucci di Siena, che avevano anch'essi un Cardinale, erano qui rappresentati da Girolamo, come vedemmo, e da Fabio; e i Pucci di Firenze da un nepote del Card. dei Santi Quattro, protettore della città, quel Raffaele che aveva per eredità di sua madre, una Usodimari, grandi possedimenti nel territorio di Allerona e del quale si dovrà scrivere in seguito.

Intanto la cattedra vescovile orvietana, dopo il lungo vescovado di Giorgio Della Rovere (1476-1505), era tenuta da Gentile Baglioni (1505-1513), da Ercole Baglioni (1513-1520), dal Card. Nicola Ridolfi nepote di Leone X (1420-1529), da Vincenzo Durante Fiorentino, cui fu data la cittadinanza orvietana per lui e per la sua famiglia (1529-1541); poi di nuovo dal Card. Ridolfi, il cui fratello Luigi fu governatore della città (1532-1533), e che, dopo una breve vacanza di due anni e dopo una breve amministrazione affidata a Sebastiano Gualterio Orvietano vescovo di Viterbo, nel 1553 ebbe per successore il Card. Girolamo Simoncelli, figlio di Antonio e di Cristofana De Monte e perciò pronipote del papa Giulio III.

***

Con la umiliazione e con la sventura del sacco di Roma e della prigionia di Clemente VII ebbe principio la risurrezione di Orvieto, che, da questi stretti legami di parentele, di uffici e di interessi da noi accennati, traeva alimento ed aiuto.

Dalla venuta del papa in città, essa, come scriveva il Manente nel 1567, « cominciò a crescere per la Dio grazia et d'al-

« l'hora in qua è sempre venuta augumentando di popolo, ric-
« chezza et civiltà ».

Clemente VII fuggiva il 6 Dicembre 1527 da Castel St. Angelo e, preannunziato fin dal Novembre da una lettera di Monsignor Del Monte a suo fratello Balduino, e da altre lettere del suo M.° di Casa e di Fabio Petrucci il 7 dicembre, giungeva improvviso, sebbene atteso, in Orvieto il giorno 8 e vi restava ospitato alla meglio nell' episcopio fino al 1° Giugno 1528 con tutta la sua corte. Qui accolse gli ambasciatori dei Moscoviti e quelli di Enrico VIII d'Inghilterra che vennero nel Marzo. Qui intorno al Papa si adunarono il Duca d'Urbino, il Marchese di Saluzzo e Malatesta Baglioni per la ricostituzione della Lega Santa; di qui Clemente VII scomunicò i saccheggiatori di Roma.

Ma intorno alla corte papale e per la sua presenza rifioriva la città, che pure in quei mesi fu allo stremo delle vettovaglie ed in contiuuo timore di guerresche minaccie.

Antonio da Sangallo il Giovane, che uno o due anni avanti ci aveva tolto il Sanmicheli per averlo compagno nella visita delle fortificazioni dello Stato Ecclesiastico, mentre il Veronese si metteva al servigio di Venezia (1527), giungeva qui a provvedere per la sicurezza del Papa fuggitivo.

Fin da prima della venuta di Clemente VII in Orvieto, secondo i suggerimenti del Conte Dolce di Corbara, Commissario Papale, si erano fatte fortificazioni a Porta Pertusa, a Porta Maggiore, dove si costrusse un revellino distruggendo case dentro e fuori della porta, e a Porta Vivaria che si restaurò.

Ma anche urgeva provvedere acqua per la città; poichè l'antico acquedotto era in pessime condizioni, tanto che l'acqua più non saliva fino alla fonte della Piazza Maggiore (1530) ed era impossibile difenderlo, specialmente dai colpi delle artiglierie, nella parte scoperta che attraversa la valle a sud-ovest della città.

Fin dal 17 Dicembre 1527 s'era decretato d'aprire per desiderio del Papa, a spese dell'Opera e del Vescovado, delle cisterne in Piazza S.ta Maria per l'uso del Papa che abitava nell'Episcopio

Pure nel Marzo 1528 si toglievano dall'acquedotto 3612 libre di cannelli di piombo, e durante tutto l'anno si dava opera a

restaurarlo ed a racconciare la fonte della Cava (Agosto, Settembre e Novembre 1528).

Ed un altro pozzo a spese del Comune si faceva nel 1530 alla Cava, nello stesso tempo che ancora una volta si stabiliva, senza effetto però, di trasportare la fonte di Piazza Maggiore in Piazza del Popolo (1530) qualora vi si fosse potuta far salire l'acqua dell'acquedotto sempre più esaurito anche da quelle concessioni a privati, che si volevano più tardi rivendicare (1534).

Durante il Governatorato di Antonio Ricasoli (1528 Maggio-1532) fu scavato e costrutto un altro pozzo adorno di bellissimo pietrame d'architettura sangallesca, che, rimasto in uso fino ai nostri tempi in Piazza del Popolo, abbiamo veduto togliere e deporre presso l'anfiteatro alla Rocca, dove sta tuttora quasi del tutto scomposto. L'elegante opera in basalto ha all' esterno del parapetto lo stemma di Clemente VII, lo stemma del Governatore Antonio Ricasoli e due quarti dello stemma orvietano, l'aquila rastrellata ed il leone rampante con le chiavi, assai rovinati e consunti.

Ma opera ben più grandiosa richiedevano, per aver la sicurezza dai danni di un lungo assedio, la fortezza di Nicola V e la città che n' era guardata e difesa.

Clemente VII commise al Sangallo la costruzione del Pozzo per la Rocca. La presenza delle fonti di San Zero, ai piedi della rupe presso gli spalti della fortezza guidò l'ardito architetto alla ricerca dell' acqua.

Come architetto di Nostra Santità il Papa, Antonio di Sangallo diresse assiduamente il difficile lavoro, prendendo dimora nella nostra città (1529).

Nel 1532 lo scavo era giunto a 200 piedi di profondità dove, come si disse, fu trovato un sepolcro preetrusco; ed essendosi già raggiunto lo strato dell'argilla, s' erano dovuti cominciare a costrurre in mattoni dall'alto al basso il vano centrale, le due scale a chiocciola e le molte finestre destinate ad illuminarle, che fino a quel punto erano stati tutti scavati nel tufo.

Sebbene a conto del Comune si fosse incominciato il lavoro, pure l'amministrazione della metà delle multe dei malefizi nella città e nel territorio, destinata dal Papa alla costruzione di una

fonte in città ed impiegata nel pozzo, pare venisse tenuta dalla Camera Apostolica, che nel 1533 ne addebitava scudi 300 al Comune, il quale nell'Ottobre di quell' anno si dava premura di trovar danaro per condurre a compimento « il Pozzo di Sua Santità » e per pagarne il Capo Mastro G. B. Cortona, che suppliva il Sangallo nella direzione del lavoro.

Il Sangallo nel 1533 andava in Ancona e contemporaneamente curava insieme con Antonio Ricasoli, già Governatore di Orvieto, il prosciugamento delle valli del Chiani presso Fabro, opera che stava sommamente a cuore agli Orvietani i quali nominarono due cittadini dei più influenti, di quelli che di solito col modesto nome di Agenti, andavano ambasciatori alla Corte Papale, Luigi Buzi e Lorenzo Monaldeschi, ad assistere alle prime pratiche per quell' impresa.

Solamente ai primi di Febbraio del 1534 il Sangallo era di nuovo in Orvieto ed allora, ci dice una deliberazione del « Numero » e di molti cittadini, si aveva da imporre alla cittadinanza come opera obbligatoria il trasporto di 30.000 mattoni per la costruzione del pozzo, che Clemente VII non potè vedere compiuto, sebbene il Cellini nella medaglia commemorativa di quello che fu l'ultimo anno del suo pontificato abbia inciso la storia di Mosè che batte la rupe, « UT POPULUS BIBAT », come ricordo dell'acqua, che per volere del Papa era scaturita dalla roccia orvietana.

Paolo III, domicello orvietano e da giovane arciprete della nostra Cattedrale, non volle che Orvieto rimanesse defraudata del compimento di quell'opera e, poco dopo la sua elezione, nel Novembre del 1534, rinnovò quelle speciali concessioni che Clemente VII aveva fatto al Comune, sui proventi delle pene pecuniarie, per le spese del pozzo e delle fortificazioni.

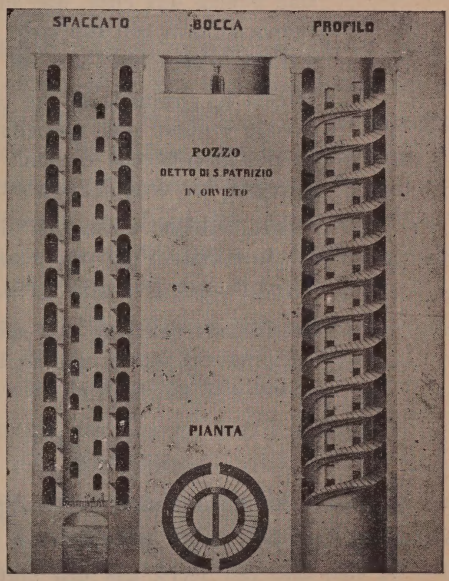
Nel 1535 troviamo, tra le spese che a quel capitolo si assegnavano, dei pagamenti a Paolo fornaciaro per mattoni destinati al pozzo, ad Antonio Carrarino per cordoni di macinello per le scale del pozzo e a G. B. di Cortona, che di nuovo suppliva il Sangallo, per la fabbrica del pozzo stesso.

Fu solo immediatamente dopo la venuta di Paolo III in Orvieto (21 Settembre 1536) che, il 26 Settembre, Simone di Francesco da Firenze detto il Mosca, già da un anno impegnato nella

scultura dell'altare dei Magi, si obbligò, innanzi al Sangallo e a Stefano Tarugi Commissari per il pozzo, insieme con Antonio di Antonino di Carrara a dar compiuto per il maggio 1537 il pietrame della cornice interna ed esterna del pozzo con i gigli farnesiani e il pietrame per le porte d'ingresso alle scale, secondo il modello ed il disegno di Antonio da Sangallo e completamente rimettendosi alla sua stima.

Ed ugualmente, il 25 dello stesso Settembre, Lorenzo di Michele da Carrara si obbligava a fare 400 cordoni di macinello per le due scalate a chiocciola del pozzo.

Ad Antonio da Sangallo, che in questi nuovi ed inediti documenti è ricordato come Commissario Papale e come architetto del pozzo, spetta dunque quel merito d'averlo compiuto del quale altri lo defraudò, attribuendo col Vasari l'esecuzione delle ultime opere architettoniche del pozzo, sopra a terra, a Simone Mosca, che invece vi lavorò agli ordini del Sangallo semplicemente come scultore.



Pozzo della Rocca (*Sangallo* 1527-1537).

Così il gran pozzo, nel cui fondo, sotto il ponte che congiunge le due scale, scorrono le sorgenti, in dieci anni, dal 1527 al 1537 fu scavato e costrutto in modo che vi si potesse discendere per una scala con le bestie da soma ad attingere l'acqua, e se ne potesse risalire per un'altra scala senza intralciare il passo di chi seguisse nella discesa.

L'opera, che fin da pochi anni dopo compiuta già veniva visitata come straordinaria curiosità (1556), fu chiamata nei più

tardi tempi « Pozzo di S. Patrizio » per una certa tal quale somiglianza che avrebbe con una grotta naturale d'Irlanda, nota sotto questo nome.

Una elegante iscrizione latina, scolpita in due targhe apposte ad eguale distanza dai due ingressi, nella muraglia di mattoni all'esterno del pozzo, ricorda il vantaggio che la fortezza ebbe dal nuovo pozzo artesiano: « QUOD NATURA MUNIMENTO INVIDERAT INDUSTRIA ADIECIT ».

Ed un sonetto enigmatico, dettato sui primi del seicento da Francesco Ghezzi poeta toscano, e da me rinvenuto nell'Archivio Gaddi di Orvieto, così lo descrive graziosamente:

Due gran serpenti avviluppati insieme
stan dentro una città, non in foresta;
vanno sotterra con sue code estreme
e d'essi n'esce fuori una sol testa.

Questa ha ghirlanda in sue chiome supreme,
il capo è vuoto qual corbello o cesta,
ha due gran bocche e niuna d'esse freme;
queste i due draghi l'uno all'altro presta.

Fanno ambi un mostro tal che niun l'abborre;
ma in bocca va del primo ognun festante
e per la coda gli esce, e poi ne corre

per la coda dell'altro alla sua bocca;
ma pria, nel ventre ammira bocche tante
quand'alza gli occhi al cielo e l'acqua tocca.

* * *

Durante la permanenza del Sangallo in Orvieto, i cittadini se ne valsero per opere pubbliche e private.

A lui, che nel 1513 già era stato consultato in Roma dal Sanmicheli C. M. dell'Opera e che anzi era stato fatto venire appositamente per l'innalzamento della cuspide alta centrale della facciata del Duomo, fu dato di compiere quell'arditissima impresa.

Infatti nel 1530 si lavorava a quella cuspide ed alla guglia alta verso l'Ospedale, che allora, come già l'altra verso le case di Canonica, cominciava ad innalzarsi sul fianco dell'occhio, e nel 1532, ai primi di Gennaio, si metteva la croce sulla cuspide final-

mente compiuta e poco dopo dorata da Eusebio da Montefiascone, e si continuava il lavoro della guglia verso l'Ospedale.

Nel 1533, come G. B. da Carrara suppliva il Sangallo nella direzione materiale dei lavori del Pozzo, così Lorenzo di Michele da Carrara lo suppliva come C. M. nei lavori del Duomo e guidava la costruzione della guglia già incominciata, della quale il Sangallo mandava da Ancona, per mezzo di uno speciale corriere inviatogli da Orvieto, i disegni (1533).

Così, forse su disegno del Sangallo, nel 1530 fu fatto da Sebastiano Toti il tabernacolo in legno a colonnine per la statua dell'Assunta, che allora si rimetteva nella Cappella Nuova dipinta dall'Angelico e dal Signorelli, ed Eusebio da Montefiascone lo dorava e lo dipingeva. Purtroppo quell' opera in seguito andò perduta.

Gli Orvietani, incontentabili fino all'eccesso quanto al nuovo altare dei Magi, che, dopo altre prove, era stato disegnato ed in parte scolpito dal Sanmicheli e da G. B. da Siena, ne commisero un nuovo disegno al Sangallo, e il 3 Marzo del 1528 decisero di sottoporre alla scelta di Clemente VII i due progetti. Il Sanmicheli fu il preferito ed il disegno del Sangallo, bello ma eccessivamente rigido, rimane ancora, tra gli altri suoi, nella Galleria degli Uffizi a dimostrare che in fondo il Papa ebbe buona mano nella sua scelta. E fu ripreso subito il lavoro affidandolo, come vedremo, a Simone Cioli da Settignano, che fino dal 1527 era ai servigi dell'Opera.

Per la straordinaria somiglianza che ha con l'andamento architettonico rigido e severo di questo disegno, attribuisco al Sangallo, ed a questa sua prima permanenza in Orvieto, uno dei tre progetti, il più piccolo, per il Campanile del Duomo, che ancora si conservano nel Museo dell'Opera e che erroneamente furono tutti attribuiti allo Scalza.

Nè deve essere stato estraneo il Sangallo a quel solenne decreto che il Comune, a somiglianza di quelli più antichi da noi citati, faceva nel 1532 di Marzo, vietando giuochi ed esercizi con schioppetti ed archibugi e il tirare alle colombe e il far brutture sulle « schiascie » o lastricato del Duomo e intorno alla Cattedrale per tutta la piazza.

Oltre che per il Duomo, Orvieto richiese l'opera dal Sangallo per altri lavori d'interesse cittadino.

Nel 1529 lo si incaricava di visitare la rocca di Civitella d'Agliano e di proporre i restauri necessari; nel 1531 gli si commetteva di progettare i restauri o il rifacimento del ponte dell'Adunata sul Paglia cui invece fu provveduto dal 1539 in poi; nel 1532 gli si ordinava il modello per il restauro del Palazzo Comunale, nello stesso tempo che, su disegno di Lorenzo da Viterbo, d'un tipo d'arte antiquato, Leonardo da Todi e Antonio scalpellini scolpivano una nuova porta di basalto per la la sala grande dello stesso Palazzo, forse quella che tuttora si vede a capo delle scale.

Nello stesso anno si decideva di ricompensare il Sangallo, per questo progetto già pronto, col dono delle Case di S.ta Chiesa alla Torre del Papa, divenute per concessione di Leone X assoluta proprietà del Comune nel 1516, col patto che egli vi costruisse un proprio palazzo e con la riserva che, mancando suoi eredi diretti, il fabbricato tornasse al Comune.

Solamente però nel 1534, di Febbraio, quando il Sangallo fu di nuovo in Orvieto, potè essergli fatta la consegna di quelle case dirute, sulle quali egli non si curò mai di costruirsi un palazzo e che, tornate al Comune, assai più tardi vennero restaurate.

E forse fu secondo i consigli del grande architetto, cui doveva far pena il vedere la bellissima fonte di Piazza Maggiore senza vita, che nel 1530 e nel 1531, come già nel 1525, si decise, senz'effetto però, di trasportarla a Piazza del Popolo, dove si sperava che l'acqua dell'acquedotto potesse giungere.

Dalla permanenza di sei mesi di Clemente VII in Orvieto; dalle moltissime se pur brevi gite che vi fece Paolo III con tutta la sua Corte di Cardinali, prelati e ambasciatori (1536 Sett., 1539 Sett., 1540 Sett., 1542 Sett., 1543 Agosto, 1544 Sett., 1545 Ott.); dalle molteplici parentele che ricchissimi prelati avevano in città; dall'essere allora varî Orvietani insigniti della dignità spiscopale: quali Sebastiano Gualterio vescovo di Viterbo, Corrado Monaldeschi di Anagni, Sebastiano Vaschiensi di Castro, Carvajal de' Carvajal Simoncelli di Soana, Bartolomeo Albani di Suessa, i varî ordini religiosi che erano qui stabiliti dovevano

certamente ricavare qualche vantaggio. E se l'Abbazia dei Santi Severo e Martirio per l'incuria degli Abati Commendatari andava a rovina (1533), e se già era in crisi il Convento dei Domenicani (1531), che poco prima aveva pure incominciato un bellissimo chiostro, gli Agostiniani invece si costruivano nel loro Convento (ora Caserma Nino Bixio) un chiostro decoroso in mattoni e basalto che, nei suoi pilastri di stile dorico e nelle cornici semplici e severe rimane ancora a far testimonianza che il Sangallo v'ebbe mano; come anche nel bel pozzo, che « con una bellissima e sontuosa bocca » al centro del chiostro, (forse poco prima costrutto, simile a quello incominciato in S. Domenico, in stile jonico a colonnine di marmo e di basalto e con gli stemmi del vescovo Antonio Albèri in alcuni capitelli), innalzavano dal 1532 al 1540 i frati di S. Giovanni nel loro convento (ora Caserma dei Carabinieri).

La facciata della chiesa di S. Giovanni, nonostante alcuni tardi restauri, deve assegnarsi a questo periodo e, sebbene non se ne debba attribuire il disegno al Sangallo, pure si può segnalarla come una fabbrica di buono stile, cui il grande arco decorativo centrale, il doppio ordine di mezzi pilastri culminanti in un garbato frontispizio adorno di una Maestà adorata da Angeli, opera che si dice molto posteriore, donano uno speciale carattere di eleganza.

Anche presso Orvieto il Chiostro della Trinità si dice sia stato costrutto in questi anni (1531).

* * *

Con l'elezione di Paolo III, domicello orvietano, al sommo Pontificato aumentò il benessere della città e più stretti legami e più intimi la strinsero alla S.ta Sede. Di questo fatto è continua la eco in tutte le lettere degli Ambasciatori Orvietani a Roma durante quel pontificato e negli altri documenti cittadini.

Abbiamo già detto quello che Paolo III fece per l'immediato compimento del Pozzo della Rocca fino dal Novembre del 1534; ma, tornato in Orvieto nel Settembre del 1536, conduceva forse con sè nella sua Corte anche il Sangallo, architetto del suo meraviglioso palazzo a Roma; e fu allora che il Sangallo, come ve-

dremo, stipulò col Mosca e con altri i contratti per gli ultimi lavori del Pozzo.

Il Papa fu accolto con grandi solennità, che furono ampiamente narrate nelle Riformanze di quell'anno dal Cancelliere del Comune, il quale ci descrisse i provvisori ma grandiosi ornamenti architettonici fatti per l'occasione, in legname e tela dipinta, da Simone Mosca.

Ma al Sangallo il Papa commetteva allora il disegno di un grande soffitto o palco per il Duomo, che, in parte a spese dello stesso pontefice sarebbe stato intagliato e dorato, e il trasporto del Coro dalla navata centrale alla tribuna. Di quel palco, che più volte si trattò d'incominciare (1538-1540) ed al quale erano stati destinati i proventi locali dell'aumento di quella tassa sul sale, che fu causa di due grandi guerre nello Stato Pontificio, non è rimasto che il disegno d'un dettaglio tra le carte del Sangallo nella Galleria degli Uffizi; mentre il Coro fu dallo stesso architetto trasportato nell'abside nel 1541 dopo un' altra venuta del Papa in Orvieto (Sett. 1540) adornandosi contemporaneamente il pavimento della navata centrale, rimasto in quel punto scoperto, con un bel lastricato a marmi bianchi e rossi ad ottagoni con gigli farnesiani inscritti, e chiudendosi le scale che dal sito antico del Coro discendevano nella cappellina sotto l' absidè. Con questi lavori compiuti nell' ultima sua venuta in Orvieto (1540-1541) il Sangallo chiudeva il periodo dalla sua attività nel Duomo, che per opera sua aveva oramai nella facciata la cuspide alta di mezzo tutta dorata, con a fianco le due guglie maggiori, slanciate arditamente al cielo sulla mirabile festa d'oro, di colori e di mosaici.

***

Durante il pontificato di Clemente VII Raffaello Pucci banchiere fiorentino aveva ricco patrimonio ed estese aderenze in città. Perciò assegno al periodo che va dal 1528 al 1534 il disegno della pianta di un grandioso palazzo, che per lui delineò il Sangallo e del quale rimangono la minuta e l'originale nella Galleria degli Uffizi tra le carte Sangalliane.

Nella pianta sono indicate le vie che avrebbero circondato la maestosa fabbrica, ed abbiamo potuto riconoscere che essa sarebbe perciò sorta in un ampio isolato, al centro della città, tra Via del Duomo, Via Luca Signorelli, Piazza Ippolito Scalza, Via dei Cartari e Corso Cavour; una superficie di circa 3000 m². Ma nulla ne fu fatto, e, finora, solo dai disegni citati se ne ha notizia.

Chiostro di S. Giovanni *(ora Caserma dei Carabinieri).*

Invece, col pontificato di Paolo III, grande influenza nella vita cittadina incominciò ad avere, insieme con Pier Luigi Farnese, un figlio spurio di quel pontefice, che ebbe nome Tiberio Crispo, che fu ascritto alla nobiltà di Orvieto per le sue benemerenze (1540), ed ebbe un canonicato nella nostra Cattedrale.

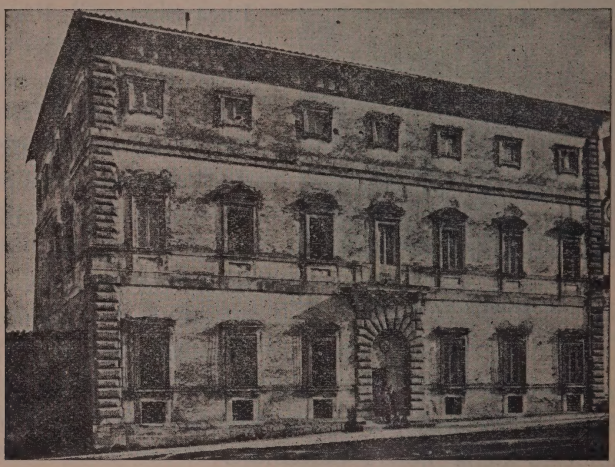
Fin dagli ultimi tempi del pontificato di Clemente VII i Conservatori del Comune lo interessavano in loro favore. Ma, dopo l'elezione al pontificato del Cardinale Farnese, Tiberio Crispo in tale relazione era col Comune orvietano da chiedere ed ottenere che M.° Laudadio ebreo, banchiere del Comune, prestasse anche a lui i suoi servigi, recandosi e trattenendosi appositamente in Roma (1542).

Appunto per Tiberio Crispo, Antonio da Sangallo disegnò il palazzo presso S. Bernardino, che, acquistato poi nel 1582 da Ludovico di Marsciano, fu creduto, fino alla mia rettifica, opera ordinata al Sangallo da questo nobile orvietano, ch'era bambino alla morte del grande architetto.

Le caratteristiche delle opere decorative in travertino della facciata, nel pianterreno e nel primo piano, e del cortile e delle loggie chiaramente confermano la tradizionale attribuzione al Sangallo. Ma questa diventò sicura da quando io ebbi rinvenuto tra le carte Sangalliane, nella Galleria degli Uffizi, lo schizzo della pianta del pianterreno e del primo piano di quel palazzo, in quello

stesso foglio nel quale è disegnato un dettaglio del « *palco de Orvieto* », cioè del soffitto della Cattedrale.

Ma è quasi certo che il Sangallo non ne diresse la costruzione, la quale, essendo indicata da documenti forse nel 1543 e



Palazzo di Tiberio Crispo, poi di Ludovico di Marsciano, ora Uffici Finanziari *(Sangallo).*

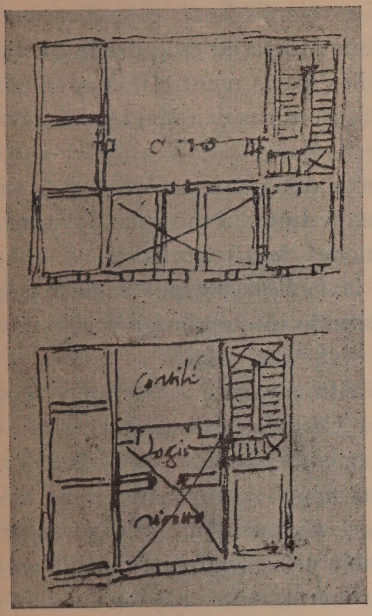
certamente nel 1551 e nel 1556, ed essendo riuscita, come opera muraria, del tutto scadente, credo piuttosto si debba attribuire, come vedremo, a Raffaello da Montelupo.

Al tempo del pontificato di Paolo III dobbiamo anche assegnare il palazzetto di Girolamo Benincasa, poi Conestabile ed ora Bennicelli, con una incompiuta facciata sulla Piazza delle Case Nuove, ora Clementini, che, nelle finestre in basalto del piano terreno e del primo piano, mostra evidentemente l' impronta Sangallesca.

Questo palazzetto, nel quale il Benincasa ospitò Paolo III in una o più delle sue varie gite in città già ricordate, aveva bellissimi soffitti intagliati e dipinti con stemmi dei Benincasa e con quegli elegantissimi gigli farnesiani, che nel pietrame delle finestre del pianterreno si vedono ripetuti.

Un altro splendido soffitto intagliato e dipinto in questi tempi,

o meglio poco avanti, v'era nel palazzo, allora forse Monaldeschi, poi Valentini, ora Wogorides, al Corso Cavour, adorno degli stemmi dei Monaldeschi, di Corrado Monaldeschi, eletto vescovo di Anagni nel 1525, dei Medici, di Luigi Ridolfi figlio di una Medici, Governatore d'Orvieto (1529-1532), del Vescovo di Orvieto Vincenzo Durante fiorentino (1529-1541), dei Pucci, dei Gualterio, degli Alberici e di altre famiglie; ed un altro ancora nella palazzina che era dei Durante, in Via Lorenzo Maitani, che poi fu dei Vespi (ora è dell'ing. Netti che, come vedremo, l'ha fatta ultimamente restaurare dal prof. Smerrini di Firenze) con stemmi dei Durante, dei Ridolfi, dei Medici e di altre famiglie.



Due schizzi planimetrici di Antonio da Sangallo il giovane *(Firenze, Uffizi - Disegni Sangallo, 960).*

Di questi splendidi soffitti, oramai non sono rimaste in Orvieto che le buone fotografie del Raffaelli-Armoni.

Tutti sono stati venduti ed hanno emigrato lontano.

***

Nel 1537, il 2 Febbraio, Raffaele da Montelupo e Simone Mosca delle Pecore nobile fiorentino, scultori, giuravano con alcuni scalpellini la fratellanza in Duomo, davanti all'altare dell'Incoronata; il Mosca, che fin dal 1535 era qui per gli ornati dell'altare dei Magi, il Montelupo, che giusto allora v'era stato chiamato, come ricorda il Vasari, dal Mosca, per scolpire la storia centrale nell'altare stesso.

L'anno dopo (1538) il Montelupo vendeva i suoi beni di Firenze, probabilmente fissandosi qui, mentre il Mosca otteneva dall'Opera la nomina a vita.

Forse ambidue rimasero in Orvieto a lavorare fino al 1540, quando Paolo III, vinta Perugia che s'era ribellata per il nuovo aggravio della tassa sul sale, ebbe commesso al Sangallo la costruzione della Rocca Paolina « sì bella ai suoi dì » e ne ebbe nominato primo castellano quel suo figlio spurio, Tiberio Crispo, già ricordato da noi.

Dal Sangallo fu chiamato Simone Mosca ad eseguire in quella fortezza gli ornati, come scrisse il Vasari, mentre il Montelupo rimaneva ancora in Orvieto per la scultura dei Magi, che dava compiuta nel 1542.

Ma contemporaneamente il Mosca dimorava in Orvieto (1540-1541) dove, poco dopo la sua prima venuta, come dice il Vasari, « piacendo a Simone la conversazione degli Orvietani, vi condusse, per star più comodamente, la famiglia; e poi si mise con animo quieto e posato a lavorare, essendo in quel luogo da ognuno grandemente onorato ».

Il Montelupo e il Mosca poi si ritrovavano insieme a lavorare per Tiberio Crispo, fatto nel 1542 Castellano di Castel St. Angelo, nei grandi restauri dell'appartamento papale in quel Castello, opera veramente elegante, che tutti hanno potuto ammirare durante il periodo dell'Esposizione, nel Cinquantenario del Regno d'Italia. Un orvietano in quegli ambienti ha l'impressione di trovarsi nella propria città, tanto profondamente, e prima e dopo quel periodo, il Mosca e il Montelupo impressero i segni del loro gusto architettonico nelle case e nei palazzi di Orvieto.

Ma il Montelupo ebbe la direzione dei lavori a Castel St. Angelo, mentre il Mosca, che pure in qualche cosa vi lavorò, più che altro era, sin da dopo i lavori di Perugia, ai servigi del Crispo per la costruzione di un palazzo a Bolsena, dove egli, come scrive il Vasari, « nel più alto luogo di quel castello riguardante il lago, accomodò, parte in sul vecchio, parte fondando di nuovo, una bella abitazione con una salita di scale bellissima e con molti ornamenti di pietra ».

Questo palazzo di Bolsena, che poi fu dei Cozza-Luzi, ed ora è del Vescovado orvietano, è veramente opera di buona architettura, nella quale sarebbe interessante riconoscere la loggia « segnata da N. S. », che Tiberio Crispo diceva di farvi costrurre,

scrivendone da Roma il 21 Novembre 1541 ai Conservatori di Orvieto.

Poi, mentre il Crispo, fatto cardinale sulla fine del 1544, abbandonava Castel St. Angelo e mandava Raffaello da Montelupo a dirigere i lavori del palazzo di Bolsena, il Mosca, che sempre aveva dimora in Orvieto, era ai servigi del Comune ininterrottamente (dal Marzo 1543 al Giugno 1546) e dirigeva per conto del Comune stesso quei grandi lavori di sistemazione delle strade interne ed esterne per le quali aveva fatto speciali concessioni di danaro Paolo III; il raccorciamento e consolidamento del Palazzone, ora Palazzo dei Papi, o Soliano, che, verso l'Episcopio dove era più diruto, venne del tutto demolito, pure rimanendo amplissimo nella sua unica sala; e forse anche certi secondarî lavori di restauro eseguiti allora nel Palazzo del Comune.

Poi, fatto Capo Maestro dell'Opera, forse dopo la morte del Sangallo, avvenuta nel 1546 a Terni, architettava due porte, mai eseguite, che dal Coro dovevano mettere l'una alla Sagrestia, l'altra alla Libreria; e da allora in poi dirigeva i lavori del Duomo, tra i quali la nuova Cappella della Visitazione in marmo, dall'altro lato del transetto in conformità dei Magi, da lui (1546) e dal Montelupo (1547), che stava allora a Roma, disegnata; e le belle nicchie ad edicola di finissima linea, che egli aprì ed ornò di marmi bianchi e rossi ai lati delle porte delle Cappelle del Corporale e della Madonna, nel transetto; ed intanto, maritava, con 200 ducati d'oro di dote, una sua figlia, Lauretta, a G. Domenico Berzugli di Carrara, scultore varie volte ricordato dai documenti dell'Opera (1548).

Nel 1553 moriva, lasciando il suo posto di scultore dell'Opera al figlio Francesco, detto il Moschino.

Invece il Montelupo, dopo aver lavorato per il Cardinale Tiberio Crispo nel palazzo di Bolsena (1545?) nel 1547 mandava da Roma due schizzi per la nuova Cappella della Visitazione che gli venivano pagati quattro fiorini.

Suppongo che i lavori del palazzo di Tiberio Crispo, in Orvieto, ricordati in un contratto del 26 Luglio 1551 da me rinvenuto, per il quale alcuni carrettieri di C. Giorgio si obbligavano con Nicola Monaldeschi, agente del Cardinale Tiberio Crispo, al trasporto

di 60 carri di travertino da Corbara (Castellonchio), dal luogo detto Ramile, al palazzo del Cardinale in città, siano stati diretti da Raffaello da Montelupo, che l'anno di poi, trovatosi in Orvieto, forse senza lavoro, chiedeva all'Opera d'essere incaricato di fare un mosaico nella facciata (1552).

Invece nel 1555 era a Roma, di dove mandava il Muziano a dipingere in Orvieto; mentre nel 1556, (quando di Marzo e di Agosto il Cardinale Crispo richiedeva al Comune, ottenendone il pagamento, alcune migliaia di mattoni, che erano stati tolti, per certi restauri del Palazzo Comunale, dal suo palazzo la cui costruzione era stata sospesa, e che ora egli richiedeva « per tirare innanzi la fabbrica del palazzo ») il Montelupo doveva essere di nuovo in Orvieto per dirigere, con l'aiuto di un M.° Camillo, quei lavori, che però non condussero il palazzo oltre il primo piano, come sopratutto dimostrano lo stato attuale della scalata e l'ultimo piano, sia nella facciata che nel cortile.

Per l'anno seguente, 1557, abbiamo invece notizia sicura della presenza del Montelupo in città, dove egli, nel Marzo, consegnava al Consiglio Generale il progetto per la chiesa della Madonna in S. Lorenzo delle Vigne, che subito intraprese a costrurre con tre facciate e con una elegantissima cupola, coperta di terrecotte smaltate a vivi colori (1561), che andò in rovina dopo pochi anni.

Nel Maggio dello stesso anno 1557, anche l'Opera del Duomo, approfittando della presenza del Montelupo in città, lo chiamava a studiare, su confronti con il tabernacolo del Duomo di Siena, la costruzione d'un tabernacolo al Sacramento per l'altare maggiore della Cattedrale, da farsi o in bronzo o in legno a seconda di quello che il Montelupo ed il Moschino avrebbero deciso dopo veduto l'effetto del modello posto sopra l'altare (1557, Maggio-Novembre). Dopo che lo Scalza lo ebbe eseguito in legno intagliato sopra un basamento di marmo, forse l'attuale altar maggiore (1560), fu fatto dorare e dipingere (1562). Andò perduto.

E, sebbene per ora ci manchino precise notizie, senz'altro si attribuiranno a questi anni ed a questo periodo di lavori di sistemazione dell'altare maggiore del Duomo la gradinata in marmo bianco e la balaustrata in marmo rosso, che divisero il tran-

setto dall' abside e che nascosero definitivamente gl'ingressi delle due scale comunicanti con la cappellina sotto l'abside.

Gradinata e balaustrata, che nostante il loro sapore cinquecentesco, severe e solenni come sono, nulla tolgono alla grandiosità ed al decoro delle linee architettoniche del tempio.

Nel 1558, allontanatosi dai servigi dell' Opera Francesco Mosca, il Moschino, che era succeduto come scultore dell'Opera a suo padre Simone, il Montelupo rimase da solo a dirigere i lavori del Duomo, nel quale ufficio, congiunto con quello di architetto della Madonna di S. Lorenzo delle Vigne, rimase fino alla morte (1567) avvenuta un anno dopo quella di Tiberio Crispo.

« Il Montelupo, scrive il Vasari, datosi poi ad una certa vita più da filosofo che da scultore, si ridusse, amando di vivere quietamente, a Orvieto; dove, presa la cura della Fabbrica di S.ta Maria, vi fece molti acconcimi, trattenendovisi molti anni ed invecchiando innanzi tempo ».

Ed in questo ultimo periodo di sua vita egli non solo mandò innanzi la costruzione della chiesa della Madonna in S. Lorenzo delle Vigne, la bella ma rovinatissima chiesa del nostro Cimitero, ad Ovest della città; ma anche, come prima il Mosca, servì il Comune, come architetto e come perito, per i lavori di manutenzione del Palazzo Comunale, del Palazzo del Governatore alla Torre del Papa e dei ponti Giulio e dell'Adunata. E fu negli ultimi anni della sua vita che nel Palazzo Comunale si costrusse la Cancelleria, e nel Campanile di St. Andrea la scala a chiocciola.

Non potremo mai perdonare però a Raffaello da Montelupo l'aver lasciato abbattere nel 1563 la nostra bella fontana di Piazza Maggiore più volte ricordata, la cui tazza di bronzo, fatta nel 1276, passò allora nel deposito del Monte di Pietà, dove rimase fino al 1589, quando il Comune la donò ai frati di S. Francesco, chè la fondessero per farne una campana.

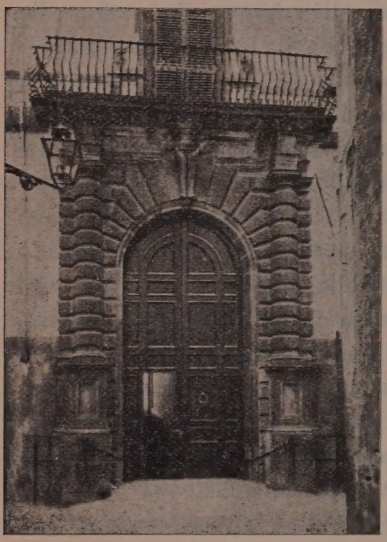
Come anche non potremo mai scusarlo di aver lasciato che, dividendosi tra il Card. Simoncelli e il Vescovo Vanzi il palazzo vescovile e restaurandosene una gran parte (1564-1568), venissero mandate a rovina e smembrate e nascoste alcune delle più belle e grandiose opere architettoniche del sec. XIII.

Ma sopratutto il Montelupo lavorò per il Duomo dove, come

vedremo, scolpì varie statue, ed architettò alcuni degli altari in istucco di ordine ionico e corinzio, che ornarono le cappelline delle navate laterali e che furono non solo tolti ma barbaramente distrutti negli ultimi restauri.

***

Scrive il Vasari: « Fu il Mosca di molto giovamento ed utile alla città, facendo molti disegni di architettura per case ed altri edifici e fra l'altre cose fece in quella città la pianta e la facciata della casa di Messer Raffaello Gualtieri e di Messer Felice ambi gentiluomini e signori onorati e virtuosissimi ed alli Signori Conti della Cervara similmente le piante di alcune case ».



Porta del palazzo Gualterio *(S. Mosca ?).*

Il palazzo di Raffaele e di Felice Gualterio, poi dei Misciattelli ed ora del Banco di Roma, tra il Corso Cavour, Via del Duomo e Piazza F. A. Gualterio, che allora conservava il nome di Campo dei Fiori, è veramente una costruzione elegantissima, che il Mosca aveva adornato, con pietrame di basalto, di eleganti finestre e di due porte, una sul Corso, l'altra su Campo dei Fiori. Quella sul Corso, che ha nel fregio sotto la loggia il nome di Trivulzio Gualterio, è fiancheggiata da due colonne a bugne legate assai bene col bugnato del riquadro nel quale s'apre l'ingresso; l'altra, che era a semplici bugne, fu tolta dalla facciata su Campo di Fiori e trasportata, sulla fine del sec. XVIII, nel palazzo Buzi (ora Mercedari) in Via Soliana, di dove fu tolto il portone con il balcone architettatovi dal nostro Scalza, per metterlo, raccorciato e ben poco a proposito, nella facciata del palazzo Gualterio.

Le case dai Conti della Cervara, ossia dei Monaldeschi della Cervara, sono quelle che, comprese nell'isolato tra Via Ippolito Scalza, Via dei Marsciano e Via dei Magoni, poi lo Scalza compì per Sforza Monaldeschi, che poi furono dei Marsciano (sec. XVII) ed infine della Pia Fondazione Lazzarini.

Il porticato del cortile è semplice ma assai elegante, mentre la porta in basalto, fiancheggiata da colonne con sopra il balcone, è un vero gioiello.

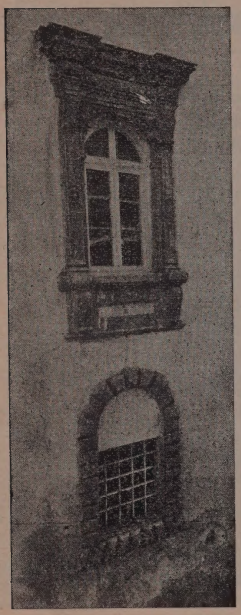
Porta del palazzo Monaldeschi *(S. Mosca ?).*

Prima del 1534 i Polidori incominciarono a restaurare, presso la loro torre, una palazzina in Via Loggia dei Mercanti, che ora è dei Valentini, nella quale si vedono, al pian terreno, delle finestrine ad arco tondo in basalto ed un portichetto di due lati a colonne di basalto, molto elegante e slanciato. È quella stessa casa dove poi un certo Pedichino, tra il 1539 e il 1545 teneva l'albergo all'insegna di S. Giovanni.

Nella prima metà del sec. XVI i Marabottini, antica casata orvietana turbolentissima per contese di famiglia, in varî rami si era diffusa in città, ottenendo che Lemmo di Guido sposasse Virginia figlia di Girolamo Petrucci, arricchendosi nel commercio, e preparando quella floridezza, che nel sec. XVII permise a Filidio Marabottini di dedicarsi con sommo amore e con notevole competenza agli studi severi della storia cittadina.

Mentre un ramo della famiglia, che s'era fabbricate delle case nel rione di St. Andrea (ora dei Bernardini, in Via Garibaldi, allora Piazza delle Erbe) provvedeva a restaurarle, ordinando a Leonardo di Todi scalpellino delle finestre a punta di diamante

(1534) scomparse nella costruzione della casa più grande fattavi nel 1556, un altro ramo collaterale (forse quel ramo discendente da Angelo di Ugolino che veniva ripudiato dalla famiglia ma che era rimasto nel rione dell'Olmo, primo centro della casata), si costruiva una elegantissima palazzina, che poi fu dei Misciattelli ed ora è dei Cerretti, in Via Pecorelli. Essa ha le finestre, ad arco tondo nel riquadro, in travertino ed ugualmente di travertino la porta a bugne; e forse fu dal sommo dell'arco di questa porta che la rabbia famigliare dagli altri rami, fece abbattere lo stemma (ora sostituito da uno stemma dei Misciattelli) sebbene lo stemma Marabbottini sia poi rimasto negli stipiti di due finestre. Non mi pare dubbio che a Simone Mosca se ne debba attribuire il disegno. Nell'interno si vedono ancora bei soffitti dipinti dell'epoca.



Finestre del palazzo Marabottini *(S. Mosca ?).*

Non ardisco di riconoscere nei camini e nelle porte in basalto del salone della casa Aviamonzi, ora Urbani-Barbini, in Via di Loreto, quelle opere che furono ordinate nel 1530 da Francesco di Ettore Aviamonzi, su disegno che egli possedeva, ad Antonio di Antonino per la sua casa, che ha pure un elegante portichetto in mattoni e basalto con sopra la loggia, tutto costrutto in stile severo alla maniera del Sangallo.

Ma al Mosca attribuisco, senza tema di errare, l'elegante pozzo in basalto che, adorno nel parapetto di uno stemma dei Lupicini Lattanzi partito con quello dei De Monte Sansavino, stava nella casa Lattanzi, ora Mostarda, in Via dei Muffati, a ricordare il matrimonio di Lattanzio Lupicini-Lattanzi con Orsola De Monte Sansavino avvenuto nel 1540. Il bel pozzo nel 1910 prese il volo per altri e ignoti lidi.

Il palazzo di Carvajal dei Carvajal-Simoncelli, Vescovo di Soana dal 1535 al 1596, ora del Cav. Pietro Petrangeli, in Via Malabranca, semplice e severo così nella facciata come nella porta

decorosa e nel sobrio androne a volte sostenute da pilastri massicci, spetta a questo periodo; chè, costrutto dopo il 1540, vi abitava il proprietario e vi esercitava l'ospitalità annunciata con grandigia dall'iscrizione spagnola della fascia sotto le finestre: « CARVAJAL DES CARVAJAL POR COMODIDAD DE SVS AMIGOS PADRON », e con saggezza dalla iscrizione della porta: « PORTUS NON PORTA BONI NON MALI », e dalle altre sentenze latine incise nel fregio delle finestre.

Palazzo di Mons. Carvajal Simoncelli.

La facciata di questo palazzo, che invano il Comune tentò di avere in affitto da Antonio Simoncelli nel 1616 per mettervi il Collegio allora fondato col lascito Cappelletti, ha il rivestimento in basalto fino all'altezza del primo piano, e, sopra, l'intonaco grigio di calce e rena, sul quale spicca opportunamente il pietrame nero delle finestre.

Analogo rivestimento di basalto troviamo nella semplice palazzina di Delio Febei (ora Baschieri, in Via del Duomo), altro mercante arricchito, che nel 1558 aveva da poco tratta in moglie Lionia Monaldeschi. Anche questa palazzina è opera da attribuirsi allo stesso periodo, come anche la casa di Nicola Edentulo notaio, ora Magoni, in Via dei Magoni, che ha un bel portichetto a colonne doriche da un lato del cortile, ed un ampio pozzo in basalto.

Allo scorcio di questo periodo poi si dovrà assegnare la palazzina degli Aviamonzi-Montemarte, ora Valentini, in Via Garibaldi con un portichetto a sghembo, su tre lati, in basalto, con sopra una graziosa loggia; e le case Magalotti (ora Polidori) in Via Adolfo Cozza, e forse anche le case Filippeschi (ora Felici) unite a quelle dei Magalotti, nella stessa via, ed altre molte, e

tutto il tipo architettonico, che ora predomina in città e che fu esaltato, in una severa e grandiosa prospettiva, da Francesco Mosca nel fondale della scena della Visitazione da lui scolpita nell'altare di marmo del braccio settentrionale del transetto in Duomo (1546-1552).

***

Era stato il Sanmicheli ad inaugurare nella sepoltura del Petrucci in S. Domenico l'uso del mattone come materiale da costruzione. Poi il Sangallo lo impiegò nel Pozzo di S. Patrizio e forse lo suggerì per il Palazzo di Tiberio Crispo.

Nel portico di St. Agostino, in quello della Trinità, nel portichetto di Francesco Aviamonzi (Casa Urbani-Barbini) ed in altre opere di quei tempi fu usato il mattone, non però largamente, chè troppo era costoso al confronto del tufo delle fabbriche ruinate e delle cave sempre aperte nel sodo della roccia.

Se però il basalto aveva servito già fin dai primi del 1500 per le opere architettoniche decorative, invece nel palazzo del Crispo e nella palazzina Marabottini, in Via Pecorelli, troviamo usato il bel travertino di Castellonchio, quello stesso che è stato ora adoperato per il nuovo ponte (1909) sul Tevere presso Baschi; mentre, in seguito, ogni decorazione architettonica (se ne togli il bell'altare maggiore architettato dello Scalza nel 1567 per la chiesa della Madonna in S. Lorenzo delle Vigne, che è di travertino posteriormente dipinto), fu in basalto.

Per le muraglie, dopo il breve uso del mattone, si ritornò al tufo, ma dove non si trattava di muraglie vecchie raccomodate, le mura nuove si costruivano a blocchetti irregolari, perchè si ebbe d'allora in poi il costume o d'imbiancare o d'intonacare con una certa mistura di calce e rena finissima tutto il fondo delle pareti esterne delle case, sì che benissimo vi spiccava sul grigio il pietrame nero.

Il Montelupo, che forse diresse la costruzione del palazzo del Crispo e che presiedè ai lavori della chiesa della Madonna di S. Lorenzo delle Vigne, non fu buon costruttore, infatti le ali ed il cortile di quel palazzo sono di pessima muratura e tutt'altro che solida, come anche ben poco resistè la chiesa da lui architet-

tata, chè dopo poco minacciava rovina (1595), e allora fu che andò perduta la bellissima cupola tutta ricoperta di tegole smaltate, della quale è rimasto solo il modello nel Museo dell'Opera.

* * *

Il rivestimento esterno del Coro, che stava nel centro della Cattedrale, la più antica opera architettonica in istucco fatta in Orvieto (1483-1492), era andato perduto nel 1540, quando il Coro, tolto di lì, era stato trasportato nell' abside.

Ma nel 1556 si voleva dar mano ad abbellire d' altari, secondo il gusto del tempo, le absidiole delle navate del Duomo, proponendosi fra l'altro, ma senza che poi fosse fatto, di distruggerle e di ricostruirle in modo che ogni absidiola corrispondesse nelle pareti al vano d'ogni arcata della nave maggiore.

In effetto gli altari di stucco non devono essere stati incominciati, per quello che dicono i documenti già noti, che nel 1557, quando uno ne fece il Muziano.

Poi, su disegni del Montelupo e dello Scalza, li continuarono Nanni Boscoli da Montepulciano, G. Domenico Berzugli da Carrara, lo Scalza stesso e Ferrante Fancella; e per questi lavori fu murata (1559) nella navata settentrionale la porta detta del Corporale, dove erano rimaste delle antiche muraglie verso l'interno, delle quali ora, presso la porta riaperta negli ultimi restauri, si vedono le traccie.

Gli altari furono fatti di due tipi, alternati, l'uno di stile jonico l'altro di stile corinzio. Quelli della navata settentrionale, eccettuato l'ultimo verso la facciata che fu disegnato da I. Scalza (1568), li aveva disegnati il Montelupo e ne aveva diretto la costruzione dal 1557 alla sua morte (1567).

Quelli della navata meridionale, architettati dallo Scalza ad imitazione degli altri del Montelupo, furono incominciati nel 1572 ed erano compiuti nel 1577.

Intanto, a spese di Sforza Monaldeschi della Cervara e di Cornelio di Monaldo Clementini, erano stati costrutti, pure in istucco, i due altari nella parete di facciata, in fondo alla nave maggiore, ai lati della porta grande; a spese del Monaldeschi quello verso mezzogiorno, a spese del Clementini quello verso set-

tentrione (1575). E poco dopo, a spese dell'Opera, Ludovico Scalza li univa con una grandiosa macchina architettonica ornata di statue, tutto in istucco, occupando la parete di facciata fino all'altezza del loggiato interno (1577-1578).

Nel 1580, sempre sopra disegni d'Ippolito Scalza, Ferrante Fancella costruiva nella stessa parete, sopra ed intorno alle porte laterali, in fondo alle navi minori, analoghi ornati architettonici e scultorici in istucco, i quali, con la decorazione architettonica della porta di Pustierla nella navata meridionale (1575) e con gli ornati in istucco delle absidiole, legate l'una all'altra da cornici e da fregi tutti e a colori a dorature, venivano a cingere d'una fastosa ma falsa corona di cinquecentesca grandigia l'ampia e severa solennità della nostra cattedrale.

Non mi tratterrò qui a parlare di questi stucchi, che furono tutti dipinti da buoni pennelli del sec. XVI e che andarono perduti negli ultimi restauri.

A far fede della linea sobria ed elegante degli altari sono rimaste solo le fotografie; ed a garantire la rifinitezza dei dettagli, per noi che non abbiamo veduto gli originali, bastarono alcune matrici in gesso tornate alla luce ultimamente da uno scarico o butto della casa dove abitava (1567) il Fancella, tra il Palazzo del Cornelio e quello di Delio Febei (Baschieri), e che ripetutamente, ma invano, chiesi fossero raccolte nel Museo dell'Opera.

***

Come dicemmo nel 1528 fu deciso che l'altare dei Magi nel transetto del Duomo, non ostante il nuovo progetto del Sangallo, fosse continuato secondo il disegno datone dal Sanmicheli.

Vi scolpiva allora G. B. da Siena (1527 Ottobre - 1528 Ottobre); poi, cercato invano d'avere Andrea (?) di S. Savino (1528 Febbraio), i soprastanti dell'Opera chiamarono Simone Cioli da Settignano a lavorare col senese (1528 Marzo).

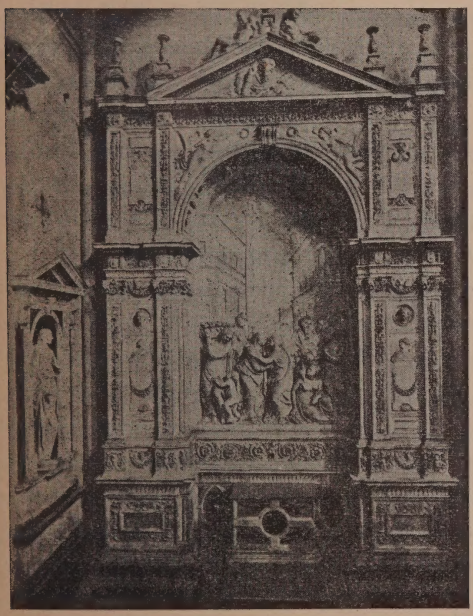
Ma nel Maggio 1535 ecco che viene condotto Simone di Francesco delle Pecore, Nobile Fiorentino, detto il Mosca, a scolpire nell'altare dei Magi le decorazioni, che egli sapeva intagliare nel marmo tanto minute e sottili da sembrare eccessivamente

lezioso a Michelangelo, il quale, per questa ragione, non volle poi allocargli, contro la proposta del Vasari, la sepoltura del Cardinale Antonio De Monte a S. Pietro in Montorio a Roma.

E, chiamato da Simone Mosca, Raffaello di Bartolomeo (o di Baccio) da Montelupo viene subito dopo (1536) a scolpire nello stesso altare il fine bassorilievo centrale con i re Magi in adorazione avanti al devoto gruppo della Vergine col Bambino.

Per quell'altare il giovanissimo figliuolo del Mosca, Francesco, detto il Moschino, scolpiva il coro dei tre Angeli osannanti al sommo della scena, gli Angeli con le targhe in mezzo ai pilastri, le Vittorie nei terzieri sopra l'arco e il Padre Eterno del frontispizio dal 1540 in poi.

Nel 1542 M° Guglielmo da Portamilanese stimava l'istoria dell'altare scolpita dal Montelupo e nel 1546 veniva stimato il lavoro fattovi dal Moschino; e l'opera che ha in varie parti gli stemmi dei Monaldeschi, era compiuta (1546).



Altare della Visitazione.

Infatti si pensava già di dar mano su disegni di Simone Mosca all'Altare della Visitazione, da scolpirsi, in conformità di quello dei Magi, dall'altro lato del transetto; e l'anno di poi (1547) il Montelupo ne mandava da Roma due schizzi, forse per l'istoria centrale, pagatigli quattro fiorini.

Così, sotto la direzione di Simone Mosca in accordo col Montelupo, ad imitazione dell'altare dei Magi, fu fatto l'altare della Visitazione, nel quale l'istoria raffigurante l'incontro della Vergine con S. Elisabetta, tra una

folla movimentata, in uno sfondo prospettico di architettura cinquecentesca, fu bassorilevata da Francesco detto il Moschino, il quale chiese fosse chiamato Michelangelo a stimare il lavoro (1553).

Simone Mosca vi lavorò egli stesso agli ornati fino alla sua morte, avvenuta tra il Marzo e l'Aprile del 1553; e dopo di lui Ippolito Scalza e Gian Domenico Berzugli ne terminarono le cornici ed i fregi (1554). Ed anche questo secondo altare, adorno però degli stemmi dell'Opera, era compiuto.

Del Mosca, che, come Capo Maestro e scultore dell'Opera (1546-1553), ad essa dovè dare quasi tutto il suo tempo, oltre ai lavori architettonici già accennati, non sono ricordate in Orvieto altre opere che le decorazioni in pietrame per la bocca del Pozzo della Rocca, gli apparati provvisorii ma solenni che furon fatti nelle vie e nelle piazze di Orvieto nella prima venuta di Paolo III, e lo stemma di questo Papa da lui scolpito per il Palazzo dei Papi insieme con Antonio di Antonino da Carrara (1543).

Due modesti sepolcri di quella famiglia Aviamonzi, che, come vedemmo, in questi tempi restaurava alcune sue case (ora Urbani-Barbini), sono murati nella Cappellina che fiancheggia a Sud l'abside della chiesa di S. Domenico, e portano le date del 1553 e del 1555.

In un assai più decoroso sepolcro di buonissimo stile, scolpito in marmi bianchi e rossi e adorno d'un'affettuosissima iscrizione, Tullia Marsciano raccoglieva le ossa di suo figlio Orsino e di Rodolfo suo nipote, ambidue morti tragicamente.

Il sepolcro, fatto a spese dell'Opera, che aveva avuto a tale scopo alcuni beni dei Marsciano, sorge in un vano ad arco acuto che s'apre nella parete orientale della Cappella del Corporale in Duomo; e si dice che lo abbia scolpito il Moschino nel 1561, notizia veramente incerta perchè il Moschino sembra non sia più capitato in Orvieto dopo che nel 1558 ebbe lasciato i servigi dell'Opera. Un confessionale adesso nasconde del tutto il bel sepolcro.

Secondo il Manente nel 1537, o nel 1552 secondo altri, Raffaello da Montelupo avrebbe scolpito la statua del Cristo Risorto, che poi, nel 1559, fu messa in quella delle edicole, architettate dal Mosca, che s'apre a sinistra dell'ingresso della Cappella del Corporale.

Terminati gli altari di marmo del transetto (1554), si ridava mano alle opere di scultura nella facciata.

L'occhio della facciata è fiancheggiato da sei eleganti edicolette, tre per parte, ed è sormontato da una fila di dodici nicchie, architettate, come dicemmo, a mezzo il sec. XV dal Federighi di Siena.

Le edicolette dei lati hanno due statue ciascuna, i dodici Profeti; e le nicchie del coronamento contengono invece ciascuna una statua, i dodici Apostoli.

Le due edicolette inferiori, a destra dell'occhio, e la prima inferiore a sinistra hanno sei statue, evidentemente opere del secolo XIV, forse appunto quei proporzionatissimi e bei Profeti scolpiti da Angelo e da Agostino senesi per la nostra facciata, lodati dal Vasari; paiono invece del XV secolo le statue della terza edicoletta in alto a destra, e la statua di sinistra della terza edicoletta in alto a sinistra dell'occhio.

Sulla fine del 1555 venivano messe nella facciata tre nuove statue di Profeti, scolpite una dal Moschino, una da Vico di Meo Scalza ed una da Ippolito di Francesco Scalza.

Riteniamo che sia del Moschino la statua di destra della seconda edicoletta a sinistra dell'occhio; nell'altra della stessa edicoletta e nella statua di destra della terza edicoletta in alto, sempre a sinistra dell'occhio, si devono riconoscere le altre due statue di Profeti scolpite dai due Scalza.

Intanto, nel 1557, il Montelupo veniva di nuovo impegnato dall'Opera, oltre che per il tabernacolo del Sacramento nell'altare maggiore del Duomo, come si è già detto, anche per la statua di S. Pietro Apostolo da scolpirsi in marmo, la prima della serie degli Apostoli, che da allora si incominciarono a mettere innanzi alle colonne nella navata maggiore e che ora sono state trasportate nel Museo dell'Opera. Il Vasari però delle statue di questa serie attribuiva al Moschino tanto il S. Pietro come il S. Paolo, statua appena abbozzata (1557-1558).

La serie di questi Apostoli per l'interno della chiesa fu continuata, come vedremo, alcuni anni più tardi.

Nel 1560 si stava dubbiosi se continuare le guglie laterali della facciata, che attendevano ancora d'essere innalzate dal fianco

delle cuspidi minori (quali appunto ce le mostra una veduta di Orvieto dipinta nel palazzo di Sforza Monaldeschi a Torre Alfina nell' ultimo venticinquennio del sec. XVI e da noi ricordata a pag. 26), o se piuttosto fare le basi per gli Apostoli avanti alle colonne nell'interno della chiesa, o se far scolpire al Montelupo statue di Apostoli in travertino per la facciata. Si scelse quest'ultimo partito (1560).

Così fu incominciata, con queste tre statue del Montelupo, la serie degli Apostoli delle nicchie sopra l'occhio della facciata (1561). Tre ne furono fatte subito dopo, e nel 1564 erano pronte, e nel 1566 tre più ne sbozzava lo Scalza.

Nel 1568 un Apostolo, sempre per le nicchie della facciata, lo scolpì Fabiano Toti, orvietano, cui il Montelupo l'aveva commesso prima di morire, e la serie veniva compiuta nel 1570 con altre due statue, forse dello Scalza.

I documenti conosciuti fino ad oggi non ci permettono di stabilire quali degli Apostoli delle nicchie si debbano attribuire al Montelupo e quali agli altri scultori.

Il S. Giacomo Apostolo e il S. Giovanni Evangelista, andate a rovina per un fulmine, furono rifatte, sempre in travertino, nel 1796-97 da Vincenzo Pacetti romano, per commissione dell'architetto Valadier, che allora curava i restauri della nostra Cattedrale.

Il Montelupo nel 1563 scolpiva una statua della Vergine, in marmo, da accompagnare con quella del Cristo Risorto e che, in conformità di questa, fu messa dentro una delle nicchie architettate dal Mosca, a destra dell'ingresso della Cappella del Corporale, e nell'Agosto del 1565 scolpiva per il Comune lo stemma del nuovo papa Pio V.

Delle sculture anonime la più interessante è una statuina in marmo, di Andromeda legata allo scoglio, mancante della testa, delicatissimo nudo di fine sapore classico (Museo dell'Opera).

Delle minori opere scultoriche decorative di questo periodo veramente è solo da notarsi il tabernacolo da Comunione in marmo, che fu dipinto e dorato, e che, rinvenuto ultimamente nella chiesa di S. Giovanni Evangelista, è stato rimesso in uso, purtroppo dopo un restauro non molto corretto. Deve attribuirsi al primo venticinquennio del sec. XVI; ma vi si vedono aggiunte posteriori.

Le divote sculture in legno, che fino ai più tardi tempi conservarono severità di forme e dignità d'espressione, furono onorevolmente continuate nel sec. XVI.

Dei più antichi Crocifissi orvietani si è fatto già parola, e ad essi si deve aggiungere il Cristo morto a braccia snodate, che ora è conservato sotto la mensa dell'altar maggiore nella chiesa di S. Ludovico e che, per essere attribuibile alla fine del secolo XV, serve di anello di congiunzione coi Crocifissi cinquecenteschi. Di questi il primo, in ordine di tempo, crediamo sia quello in grandezza naturale, che si conserva nel primo altare verso l'ingresso nella parete occidentale della chiesa di S.ta Maria dei Servi; la forte ma rude anatomia del torace, le braccia troppo sottili, la larga zona dipinta a disegni geometrici su fondo bianco, fanno pensare al principio del sec. XVI. Seguono un Crocifisso, più piccolo ed assai meno pregevole, del secondo altare dall'ingresso nella parete occidentale della chiesa di St. Angelo di Pustierla, l'analogo Crocifisso del secondo altare dall'ingresso nella parete occidentale della chiesa di S.ta Maria del Carmine, il bel Crocifisso, in grandezza naturale, del secondo altare dall'ingresso, nella parete occidentale della chiesa di S. Giacomo dell'Ospedale, e chiude la serie quello divotissimo del secondo altare dall'ingresso nella parete orientale della chiesa de SS. Giuseppe e Giacomo degli Scalzi, che verosimilmente è opera di Ippolito Scalza.

Infine, anche del sec. XVI è il Crocifisso scolpito nella roccia, sotto le rupi di S. Giovenale, che è racchiuso nella piccola cappella detta appunto del Crocifisso del Tufo. Nel 1615 già era venerato d'antica devozione.

Sarebbe però arduo far nomi di artisti riguardo a tutte queste figure devote, alle quali si aggiungono la statua di St. Antonio di Padova della chiesa di S. Giovenale ed il bellissimo Cristo risorto del Duomo, che nella Resuscita vien messo sopra l'altar maggiore, e che è forse scultura dello Scalza sotto l'influenza di Raffaello da Montelupo.

***

Le scialbe derivazioni dell'arte pittorica umbra nelle chiese e nelle case d'Orvieto e dei dintorni continuarono fin dopo il

1550, quando per i restauri dei mosaici, che non avevano avuto altri artisti dopo Francesco di Rinaldo (1506-1522), ancora si cercavano a Venezia consigli dal Sanmicheli (1555) e si avevano artisti fiorentini, Francesco Salviati (1551), orvietani M.° Bartolomeo (1555), e veneti G. A. Bianchini e Giovanni Fratini (1558-1559), le cui opere andarono tutte perdute, come anche quelle di Stefano Furnò, francese, mosaicista dell'Opera dal 1559 al 1573.

Ed ugualmente non si può dire nulla dei restauri fatti alle vetrate, e specialmente all'occhio di facciata (1549), da Salvatore Vasti da Montepulciano, che aveva invetriato l'occhio nella facciata di S.ta Maria del Fiore a Firenze.

Rimane invece, isolato esemplare d'una maniera forse di questi tempi, la decorazione a graffiti in bianco-nero della casa oggi degli Olivieri, in Via di Loreto, della quale oramai si vede soltanto la parte più vicino al tetto, adorna di Arpie stilizzate e di trofei d'armi di purissima linea.

Col 1555 però incominciava un nuovo periodo dell'arte pittorica in Orvieto. Il Montelupo mandava da Roma in Orvieto Girolamo Muziano a dipingere le tavole per i nuovi altari di stucco allora incominciati nelle absidiole delle navate laterali del Duomo; e allora e dopo concittadini e personaggi amici residenti in Roma si accaparrarono per Orvieto buoni pennelli.

Il Muziano, dopo aver dato un saggio della sua bravura, ora perduto, con una Pietà per la chiesa dell'Ospedale (1555), fece quattro tavole per le absidiole del Duomo: la resurrezione di Lazzaro (1556), la Veronica (1557), l'Ecce Homo (1575), la Flagellazione di Cristo alla colonna (1584); Taddeo Zuccari ne fece una: le Nozze di Cana (1558-1559); Nicola Circignani una: la Piscina Probatica (1565-1566); Federico Zuccheri due: il Figlio della vedova di Naim e il Cieco Nato (1569-1571); Cesare Nebbia, orvietano, dopo che erasi perduta, cadendo, una sua tavola, fatta forse nel 1569 e che egli aveva dovuto dipingere mentre era in Orvieto Federico Zuccheri e sotto la direzione di lui, ne dipinse due: la Crocifissione (1573), e la Cattura di Cristo nel Getsemani. (1575).

Il Nebbia poi dipinse anche, per commissione di Sforza Monaldeschi della Cervara, un'altra tavola con la Natività della Ver-

gine e i ritratti del committente e della moglie di lui, tavola che fu messa in uno degli altari allora eretti ai lati della porta maggiore nella parete di facciata (1582).

Queste opere, alcune su legno, alcune su lastre di lavagna, ora si trovano, malissimo restaurate, nel Museo dell'Opera.

Agli affreschi ed alle tele tra l'una e l'altra absidiola, dove erano gli altari con le tavole già dette, ed alle minori decorazioni di questi stessi altari lavorarono, dal 1556 al 1623: il Muziano, Taddeo e Federico Zuccheri, Enrico Fiammingo, Nicola Circignani, Cesare Nebbia, G. B. Ragazzini e Girolamo Nebbia. Opere numerosissime, delle quali alcune, al dir del Vasari, assai pregevoli, che andarono tutte perdute per gli ultimi restauri.

Essendo molte, e talora essendone i soggetti identici a quelli delle tavole, varî equivoci e confusioni vi nacquero intorno, riguardo ai soggetti e riguardo agli autori, sia negli atti amministrativi dell'Opera del Duomo, sia nelle notizie datene dal Vasari, sia nella completa descrizione, che ne fece, tra la fine del sec. XVII e il principio del XVIII, in un suo manoscritto (Archivio dell'Opera) Girolamo Curzio Clementini, (del quale nel Museo dell'Opera conservasi il ritratto), sia, infine, in tutti i successivi studi storici.

Nonostante la difficoltà d'una ricostruzione, per chi non giunse in tempo a vedere gli originali, posso credere d'aver oramai compiuto la esatta determinazione d'ogni soggetto e di ogni autore; ma in ossequio alla volontà di coloro che vollero cancellata dal nostro Duomo ogni memoria di quel florido periodo della vita pittorica orvietana, e sostituita da illogiche striscie bianche e nere, ne faccio, per ora, grazia ai lettori.

Pure non posso rinunciare a ripetere qui quello che scriveva un uomo di alto sentire civile ed artistico, al quale Orvieto, fra l'altro, deve se, sia pure in forma moderna, sono stati conservati quegli importanti documenti storici e topografici che sono gli affreschi della Cappella del Corporale, al quale deve il moderno Teatro Comunale, e, sopratutto, il Sipario del Fracassini, che fu pensato e voluto, contro il progetto dell'artista, da quest'uomo saggio e amante della città. Il conte Tommaso Piccolomini Adami, che gli uomini nuovi allontanarono dall'amministrazione del-

l'Opera del Duomo, e tutt'ora vigilano, dopo la morte, con un geloso e malvagio silenzio, levò alta la voce, prima che i restauri fossero incominciati, e, durante i restauri stessi, così scrisse:

« Varie pitture a fresco, sia di figure che di ornati, contornavano gli altari suddetti, oltre tutte le altre che figuravano nei riquadri sotto i finestroni, rappresentanti la vita di Gesù Cristo; composizioni pregiate dal Vasari, le migliori delle quali si dovevano conservare, in particolare quelle di Taddeo Zuccari e dell'illustre concittadino Cesare Nebbia, ed altre decorazioni di freschi di valenti pennelli di quell'età, che fecero adorne delle loro opere varie Basiliche e molte chiese di Roma. Ma sembra che non siano state valutate gran fatto, e lasciate sparire con ammirabile disinvoltura. Spiacemi il dirlo, che un imbianchino abbia fatto le spese dell'ornamentale. Ma dal bello dell'arte al bianco-nero ci corre: quello crea le forti impressioni e l'elevato sentire, questo ne cancella le immagini e fin la memoria, e nulla offre di meglio se non una sostituzione senza decoro, e nulla di più sazievole in arte che una ripetizione e monotona uniformità di zone, dopo il grandioso formato della massa esteriore. E il Maitani ci lasciò preparate, forse con più eletto divisamento, le pareti ad intonaco, e serbati gli spazi alle opere di pennello ».

Sono da attribuirsi al Muziano, o ad altri che subì la sua influenza, i bozzetti in bianco e nero per una nuova serie di affreschi da farsi, distrutti gli antichi, nell'abside del Duomo con ampie scene della vita della Vergine e con gli stemmi dell'Opera e del Cardinale Simoncelli; e ricordo come si affermasse che presso i Piccolomini d'Orvieto si conservavano altri bozzetti del Muziano.

Molto probabilmente è opera sua un affresco rappresentante una scena della vita di S. Girolamo, che, se mai, gli fu commesso dal Card. Girolamo Simoncelli e che, in pessime condizioni e frammentario, si trova sulla parete orientale della cappella settentrionale dell'antica chiesa di St. Angelo di Pustierla entro un posteriore altare di stucco; e mi sembra che risentano della sua maniera la tela della Pietà posta sull'altar maggiore della chiesa della Misericordia e la Deposizione nella sagrestia di St. Andrea.

Federico Zuccheri ed artisti che lavoravano alla sua maniera decorarono varie case orvietane. Tracce dei loro pennelli rimangono nella casa Aviamonzi, ora Valentini, in Via Garibaldi; nell'ingresso della casa Ravizza, già Simoncelli, in Piazza del Popolo; nel palazzo di Sforza Monaldeschi della Cervara, ora della fondazione Lazzarini, in Via dei Marsciano, dove la sala conserva ancora la decorazione pittorica a bei partiti architettonici con

scene delle imprese guerresche del Monaldeschi e con la data « MDLXXXXIIII »; e fuori d'Orvieto nella casa del podere di S. Luca ora proprietà del Cav. P. P. Petrangeli, con stemmi dei Simoncelli-de Monte, dei Farnese e di altri; a Torre Alfina nella caminata del palazzo dello stesso Sforza Monaldeschi; e a Torre S. Severo nel palazzo che era dell'abate commendatario di S. Severo ed ora è del sig. E. Urbani.

Un'eccellente mano di questi tempi dipingeva su tela il ritratto di Ottaviano Riverino, portastendardo di Sforza Monaldeschi della Cervara, generale delle milizie papali, morto nel 1569, come è scritto nel ritratto stesso, che deve essere stato portato da Orvieto a Bolsena, dove ultimamente lo vidi e lo fotografai presso il sig. Paolo Puri.

Cesare Nebbia, orvietano, discepolo del Muziano, di Taddeo e di Federico Zuccheri, meritò di essere messo dal Vasari nelle lodi e nelle speranze a fianco dello Scalza. Lavorò moltissimo in Orvieto e fuori: a Roma, a Fano, a Viterbo, a Pavia nel Collegio Borromeo e al Lago Maggiore nell'Isola Bella nel palazzo della stessa famiglia Borromeo.

Nel 1558, quando aveva circa 22 anni, offriva a Taddeo Zuccheri un suo studio a olio su tela: Cristo che mostra ai discepoli un fanciullo modello di semplicità, lavoro piuttosto impacciato e scorretto come disegno e monotono come colore. La tela che è ora proprietà del sig. E. Urbani, ha la dedica a tergo: « *Al Magnifico Maestro Preeccellentissimo Tadeo Zuchero in Orvieto Ces. Neb. Of.t.* ».

Oltre alle tavole d'altare già dette ed oltre agli affreschi nelle absidiole e nelle pareti delle navate laterali, Cesare Nebbia, ritiratosi da vecchio in Orvieto, fece per il Duomo altre tele: la Cena Eucaristica (1610 ?), Cristo che manda due discepoli al castello (1612), Cristo che va a cena in casa di Simone (1612), l'ingresso di Cristo in Gerusalemme (1613), la Lavanda dei piedi (1613). Tutte andarono disperse negli ultimi restauri.

Di lui in Orvieto sono rimaste poche opere: c'è un quadro nel monastero del Gesù, un altro con la Vergine, S. Domenico e S.ta Caterina nell'altare del Rosario in S. Domenico (1575 ?), un altro ancora con l'Annunciazione sull'altar maggiore della

chiesa dell'Annunziata (1586) e ai lati dell'altare vi sono una Visione di S. Giuseppe ed una Presentazione al Tempio, forse anch'essi suo lavoro; probabilmente dobbiamo anche al suo pennello una Visitazione col ritratto del donatore, un Missini, in basso, nel primo altare dall'ingresso, nella parete meridionale della chiesa di S. Domenico; una Vergine col Bambino in trono e Santi nel terzo altare dall'ingresso, nella parete settentrionale della chiesa di S. Francesco; e, infine, un Battesimo di Gesù con il ritratto del donatore, che era nella chiesa di S. Giovanni Battista dei Cavalieri di Malta o della Commenda (il S. Giovannino) e di lì fu trasportato nel primo altare dall'ingresso, nella parete settentrionale della chiesa di St. Andrea. A questi forse si deve aggiungere il ritratto ad olio di Francesco Missini (sec. XVI fine-XVII principio) con un suo servo, proprietà del Conte Giberto Macioti-Giberti-Missini.

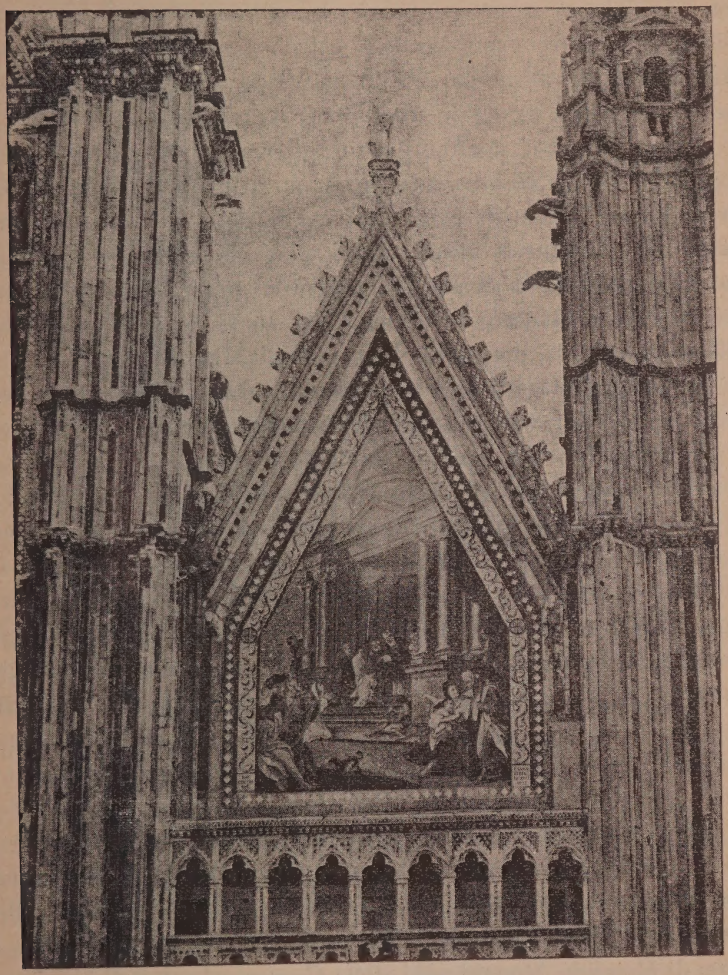
Il Nebbia diede anche il bozzetto per una Resurrezione, che fu eseguita in mosaico nella cuspide centrale alta della facciata del Duomo (1584), e che andò perduta; come anche aveva dato il bozzetto del Battesimo di Cristo, che fu mosaicato nella cuspide bassa di sinistra (1584) e che ancora si conserva.

E, poichè si dice dei mosaici, aggiungeremo che sopra un cartone di Antonio Circignani (Archivio dell'Opera) nel 1612 Gabriele Mercanti, orvietano, componeva nella cuspide alta di sinistra il mosaico dello Sposalizio tutt'ora al suo posto, e che sopra buoni cartoni dello stesso tempo e della stessa maniera deve essere stato eseguito in epoca più recente (dopo il 1714) il mosaico della Presentazione al Tempio, che si vede nella cuspide alta di destra.

Minori artisti derivarono da queste maniere pittoriche, delle quali la Cattedrale nostra possedeva oramai numerosi e non indegni esemplari, e lavorarono ai mosaici della Cattedrale, ai quadri dei molti altari delle varie chiese orvietane, ed anche in altre città.

Paolo Rossetti di Bologna, Girolamo Nebbia (di lui c'è un quadro sull'altar maggiore della chiesa di S. Ludovico, con la firma e la data « 1636 »); Gabriele Mercanti, che dipinse nella sede dell'amministrazione dell'Opera (1623), nella chiesa di S. Pie-

tro (1627) ora distrutta, e tre dei fatti della vita di S. Bernardo (1632) che ancora si vedono nella chiesa dello stesso santo (quelli della parete settentrionale, che hanno lo stemma dei Marabot-



Mosaico della Presentazione al Tempio.

tini-Marsciano); Gian Maria Colombi, che dipinse con alto senso decorativo la volta della chiesa di S. Paolo (1617); Giacomo Pie-

rucci, Tommaso Brandi, Cesare e Ferdinando Sermei e Gian Maria Colanti che fece, circa il 1658, una copia in acquerello della parte anteriore del reliquiario del Corporale (Museo dell'Opera).

Questa scuola pittorica, se non orvietana almeno di orvietani, non ebbe nè caratteri proprî, nè eccellenti maestri del disegno e del colore, pure mantenendosi estranea alle più ardite stramberie del barocchismo, e quello che essa produsse subì anche gravi danni dalla generale umidità delle nostre chiese.

Pochi bozzetti, spettanti a quest'epoca sono conservati nel Museo dell'Opera, ed altri erano in mano di privati (come ad esempio di Mons. Valentino Valentini e del Can. D. Girolamo Saracinelli), ma in questi ultimi tempi andarono dispersi. È rimasta una serie di cartoni di scuola bolognese, provenienti dalla famiglia Gualterio (Museo dell'Opera), ed un'altra serie di cartoni della stessa scuola, proprietà della famiglia Baschieri.

Rimangono isolati come maniera pittorica, e forse sono veramente importanti, una tela, già della distrutta chiesa di S. Diego (in Via degli Alberici), con un miracolo del santo, che ora si vede nel secondo altare dall'ingresso a sinistra nella chiesa di S.ta Maria del Carmine, e una tela con tre cantori, ed un'altra con una vecchia avanti al caldano, proprietà del Conte Giberto Macioti-Giberti-Missini, opere queste alla maniera di Michelangelo da Caravaggio, nelle quali appaiono il verismo, il buon disegno, i contrasti del colore propri di quel maestro e della sua scuola. Una tela, forse di Mosè Valentin, è posseduta dall'Avv. W. Valentini.

***

Le arti minori per vero sono degnamente rappresentate in questo periodo da una piccola placca ovale di bronzo fuso con una scena di caccia, opera abbastanza fine forse della scuola del Cellini (Museo dell'Opera); da una bella medaglia coniata nel 1561 in onore di Monaldo Monaldeschi della Cervara signore di Trivinano e Canonico di S. Pietro in Roma (Museo dell'Opera), quegli che poi nel 1584 diede alle stampe col titolo di « *Comentari Historici* » una storia orvietana; dalle belle croci processionali a sbalzo delle chiese di S. Giovenale, e di S. Biagio a Porano; dal pa-

storale d'argento a torciglione con S. Francesco che prega avanti al Crocifisso e dal firmale a pigne d'argento tempestate di perline, donati ambedue all'Opera dal Card. Simoncelli (1604); dalla pisside elegantissima, che sullo scorcio del sec. XVI Monaldo Dolci, orvietano, donava alla Chiesa del Pornello nel territorio della città; dalla Pace, infine, di bronzo gettato, ripassato al bulino e dorato, con una Deposizione dalla Croce ben disegnata e profondamente sentita, della chiesa di S. Biagio a Porano. Ma il vero gioiello è l'incensiere d'argento bulinato e smaltato, in forma di tempietto esagonale, ornato di colonnine ioniche agli spigoli e con la cupola e le transenne degli intercolumni e la trabeazione tutte a nervature fiorite e traforate. Evidentemente è lavoro derivante dalla scuola del Cellini, e fu donato all'Opera da uno dei due Gualterio che furono arcivescovi di Fermo nella seconda metà del sec. XVII. A questo sono molto vicine per lo stile e per l'eleganza della forma due ampolline di cristallo, legate in argento trattato al bulino, anch'esse nel Museo dell'Opera.

Di due confettiere fatte fare dal Comune nel 1541, dei sigilli comunali rinnovati in forma moderna nel 1590 e nel 1615, e di altre argenterie lavorate per il Comune nel 1598 e nel 1610 si hanno solo le memorie e le descrizioni.

Dal 1548 al 1554 soltanto, l'Opera spese in paramenti sacri più di duemila scudi e fu allora che l'arte del ricamo raggiunse la più alta perfezione in un parato completo, una pianeta e due tonacelle, che nel 1562-1564 fu portato dal vescovo d'Orvieto Sebastiano Vanzi al Concilio di Trento. Tra gli altri paramenti sacri del Museo dell'Opera, che pure sono bellissimi, questi appaiono mirabili, sia per la ricchezza della stoffa, assai più antica del lavoro, sia per la finezza delle scene e delle figure ricamatevi, su disegni di artisti eccellenti della prima metà del sec. XVI; c'è anzi chi parla senz'altro del Signorelli. La pazienza delle ricamatrici di questo tempo si esercitò anche sur un velo da calice della Congregazione di Carità e sulla copertina di seta d'un Evangelario in pergamena, ornandoli di fregi e di figure (Tesoro del Capitolo).

Tessitori di velluti e di drappi erano nel 1573 Armanno del Piegaro, Baldo Perugino e Santino Genovese; nel 1606 ne veniva un altro, G. B. Jacometti. Il Comune poi non disdegnava

acquistare anche dal Monte di Pietà arazzi per le sue sale (1610, 1611) e le decorava di corami a stampa e dorati (1581, 1611), che pure in Orvieto venivano lavorati da Alberto di Silverio d'Acquapendente (1578), da Paolo Roscelli (1590) e da Pietro Ruscelli (1617), mentre in sussidio dell'arte del corame G. B. Giordani introduceva quella del battiloro (1594).

Pochi esemplari di bei corami impressi, dorati e dipinti, anche anteriori a quest'epoca, si conservano nel Museo dell' Opera.

Ippolito Scalza e i suoi tempi.

Dopo che nel 1553 ebbe tenuto l'amministrazione della diocesi d'Orvieto Sebastiano Gualterio, orvietano, Vescovo di Viterbo ed in seguito due volte Nunzio Papale in Francia (1554, 1560), fu eletto Vescovo, nel 1554, il giovanissimo pronipote di Giulio III e nostro concittadino Girolamo Simoncelli, che l'anno avanti era stato insignito della dignità cardinalizia. Tenne l'episcopato orvietano fino a quando, nel 1562, lo cedette a Sebastiano Vanzi, dopo la cui morte (1570) lo riebbe e lo tenne fino all'estremo di sua vita (1605).

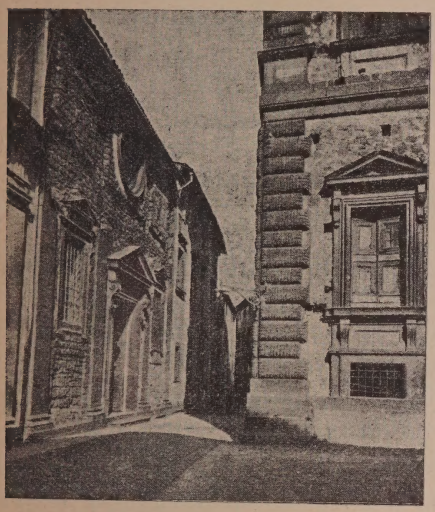
In quei tempi, per la controriforma cattolica più validamente che dai Sacri Tribunali aiutata dai nuovi e dai rinnovati ordini religiosi dediti alla educazione ed alla istruzione della gioventù ed alla restaurazione dei costumi, rifiorì in un certo senso lo spirito religioso; ma quella rifioritura non fu spontanea e semplice sibbene piena d'artificio e vestita, come ogni altra attività dello spirito, di mille strane superfetazioni.

Lo spagnolismo imperante, il barocchismo invadente, l'albagia dell'antica e della nuova nobiltà rinvigoritasi tra gli angiporti dei più ladreschi commerci e negli arraffamenti d'ogni genere compiuti a danno delle comunità e delle antiche e civili e pie istituzioni, tutti quei modi di vivere che sono conosciuti col nome di « secentismo », incominciavano ad imporsi in questa seconda metà del sec. XVI.

Nondimeno, per opera degli spiriti eletti che s'appartavano, rifiorivano gli studi scientifici, storici e letterarî, non scevri però

d'infiltrazioni ciarlatanesche, ed i ciarlatani erano quelli che facevano meglio fortuna, fin tanto che una raffica, o il cessato vantaggio di chi li tollerava, non li spazzava via, o con le forche, o col costringerli ad allontanarsi dal campo delle loro imprese.

D'altra parte il popolo si contentava più delle apparenze che della sostanza, e, allietato dalle rappresentazioni pubbliche di tragedie e di commedie e dalle sempre allegre carnascialate, pago di raccogliere per sè le bricciole delle laute mense e delle feste suntuose, distratto dalle grandiosità che vedeva e che gli facevano vedere all'esterno dei palazzi e dentro le chiese, s'avviava giocondamente a divenire il vil gregge.



Angolo del palazzo dei Clementini e chiesa dell'Annunziata *(I. Scalza 1567; 1582-1595).*

Ed era lo stesso popolo che aveva fatto la grandezza della piccola patria.

Orvieto, dove fino dal 1543 il Comune sussidiava cittadini che recitavano commedie, purchè le rappresentassero in pubblico (1578, 1580), ebbe un suo teatro nel Palazzo del Popolo (1572, 1580, 1607, 1610), che di tanto in tanto veniva rabberciato alla meglio affinchè stesse su.

Ed ebbe storici cittadini, come Cipriano Manente (1563, 1567) e Monaldo Monaldeschi della Cervara (1584) e storici forestieri come Alfonso Ceccarelli di Bevagna (1580), che era protetto in Roma dal Monaldeschi, Canonico di S. Pietro, e dal Card. Simoncelli, e che nel 1583 fu processato come falsario di documenti.

Costui falsificò molti diplomi di nobiltà, ed anche pare che a lui si debba attribuire la celebre Profezia dei Pontefici, forse appositamente compilata per favorire l'assunzione al papato del Cardinale Simoncelli, il quale, pur non essendo peggiore degli altri,

ed anzi appartenendo a famiglia papale, dopo aver partecipato a dieci conclavi morì senza esser salito al soglio di S. Pietro.

Ma simili falsificazioni di diplomi e l'uso di simili mezzi per raggiungere il papato corrispondono perfettamente allo spirito di quei tempi, in cui si esperimentavano garbugli d'ogni genere per impossessarsi delle pubbliche cariche e specialmente di quelle dove c'era da stare e da godere meglio; di quei tempi nei quali non si contavano le domande di patenti di nobiltà, da sfruttarsi in cavalierati, in uffici ed in prebende.

Quelle stesse patenti che dal Comune chiedeva ed otteneva (1603) Girolamo detto « l'Orvietano » per garantire l'efficacia di quel suo contravveleno, che poi col nome d'« Orvietano » si spacciò sì largamente e con tali sistemi in Francia, da dare a nostro onore, il significato di « ciarlatano » alle parole « marchand d'Orviétan ».

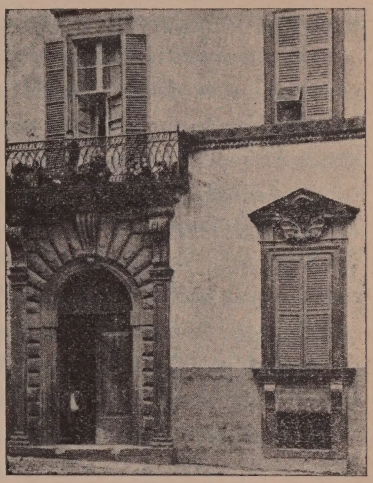
E mentre il Consiglio Generale applicava alla città l'ordine d'imbiancare le case (1574) e i decreti edilizi che si bandivano per Roma (1590), l'anima cittadina, in questo dilagare dell'uniformità della vita e della malavita, si perdeva del tutto. I Monaldeschi e i Filippeschi non portavano più solo i nomi gloriosi dei loro antenati, ma anche i nomi insignificanti di classiche e storiche reminiscenze, e, se venivano a contesa, era più facile vederli liticare avanti alla Curia ed ai Tribunali, che lottare sulla via con le armi alla mano: al più mandavano i servi ad accapigliarsi per conto loro (1587). Anzi, in dediche letterarie di Orazio Perfetti troviamo stupidamente accoppiati un Paride Filippeschi ed un Alamanno Monaldeschi (1588).

Di più ancora: la borghesia, grassa talvolta di danaro e di aderenze, contrastava, e con fortuna, gli uffici religiosi, cui eleggeva il Comune, alla antica nobiltà, che per i suoi cadetti forse aveva fondato quei Benefizi; e fa impressione vedere tra undici concorrenti ad una cappellania il nome d'un Ermanno Monaldeschi lasciato da parte per un Raffaele Scalza (1608), al quale certamente avrà giovato la più o meno lontana parentela con l'architetto e scultore della città, assai meglio di quello che non giovasse al Monaldeschi la omonimia col primo Signore d'Orvieto e la gloriosa tradizione della sua famiglia.

Un sopravvissuto, uno che forse s'illuse di ridare, sulla trama delle nuove costumanze, nuova vita alla città, fu Ippolito Scalza, che alla piccola patria sacrificò un più luminoso avvenire artistico e più ampi guadagni (1567).

Visse onestamente e modestamente la vita nella casa (ora dei Raffaelli) posta a capo della piazza, che allora era detta « della Signora Eugenia Benincasa » (1567), perchè v'aveva abitato questa che fu madre di Cornelio Clementini, e che ora porta il nome del nostro artista; ed egli, che arricchì di saldissime e bene adorne opere architettoniche tutta Orvieto, nella sua casa non mise che due semplicissime porte a piccole bugne di travertino. Morì in quella sua casa, vedendo dalle finestre, lì vicino sulla stessa piazza, una delle prime e più grandiose opere architettoniche da lui ideate: il palazzo dei Clementini, rimasto incompiuto e allora forse già cadente.

In ciò è sintetizzata tutta la tragedia spirituale di questo grande artista nostro, del quale purtroppo non potrò scrivere adeguatamente.



Palazzo Guidoni, ora Morichetti *(Ippolito Scalza).*

***

Dalla scuola di Antonio da Sangallo il Giovane, di Simone Mosca e di Raffaello da Montelupo usciva Ippolito di Francesco Scalza, d'antica famiglia orvietana.

Rimasto in discepolanza col Montelupo fino alla morte di lui (1567) gli successe nell'ufficio di architetto e di scultore dell'Opera del Duomo. Aveva allora 35 anni, ma fino dai 22 aveva incominciato a scolpire sotto la guida del Mosca e del Montelupo nell'altare della Visitazione, e fino dai 25 aveva dato saggio della

sua personale abilità nella statua del S. Sebastiano (Museo dell'Opera) dove è già purezza ed eleganza di forma e solo manca quella maturità e quella forza di pensiero che più tardi il nostro artista saprà acquistare.

Ma se egli aveva già scolpito uno dei grandi Profeti per l'occhio di facciata (1555), e se aveva dato mano col Montelupo alle statue colossali degli Apostoli per sopra l' occhio medesimo (1561-1566), non dobbiamo credere che solo a queste opere scultoriche si sia applicato prima della morte del Montelupo, bensì che invece altrettanto e più abbia e studiato e lavorato d'architettura.

I documenti sino ad ora conosciuti, anteriori al 1567, tacciono di notevoli opere architettoniche compiute dal nostro Scalza, se ne togliamo qualche sua opera negli altari di stucco della navata settentrionale, che andarono perduti negli ultimi restauri, e il tabernacolo per l'altare maggiore del Duomo, del quale abbiamo notizia dagli atti dell'Opera (1560), dalle descrizioni del Clementini (1714) e del Della Valle (1791), e dalla incisione dell'interno del Duomo edita dal Della Valle.

Ma per compenso, nel silenzio dei documenti parlano con una certa evidenza due fatti di quello stesso anno 1567. Morto il Montelupo, Ippolito Scalza, il 13 febbraio 1567, chiedeva di succedergli, indirizzando a tale scopo una lettera ai Soprastanti dell'Opera e scrivendo delle sue varie abilità: chè avrebbero potuto giovarsi di lui nella scultura, nell' architettura, nell'opera d'intaglio, nel lavoro di legname, nella meccanica organaria (tanto utile allora che già si pensava di rifare l'organo grande), nella geometria e matematica (cioè nel far rilievi topografici e nel misurare possedimenti campestri), nel livellare acque e nel misurare vascelli, e aggiungendo che solo per amor della patria e della famiglia chiedeva d'essere impiegato in città, poichè aveva presso di sè offerte di fuori per scudi 200 l'anno di provvisione a vita.

E, se non bastasse questo, v' è una più valida riprova. Nel 1567 Monaldo di Cornelio Clementini metteva mano, su disegni dello Scalza, al suo grandioso palazzo, che, secondo la primitiva idea, doveva essere portato con la fronte molto più in avanti, a filo con la fiancata del palazzo di Sforza Monaldeschi della Cervara, ora della Pia Fondazione Lazzarini. Ed è inverosimile che

il trentacinquenne architetto, che aveva progettato e incominciato a costrurre il più bel palazzo della seconda metà del cinquecento orvietano, fosse allora alle sue prime armi nell'architettura.

Infatti, se pure non sono opera sua l'elegante porta in basalto con la testa di S. Giovanni Battista nell'architrave e il coro in legno dell'Oratorio della Misericordia (1557-1558), sappiamo che dal 1561 al 1564, cioè in quegli anni in cui par che tacciano di lui i documenti orvietani, il nostro artista appena trentenne si faceva conoscere ed apprezzare fuori di Orvieto.

Pur tra il silenzio dei documenti fin qui noti non priva di importanza è l'attribuzione allo Scalza, che insistentemente fanno gli antichi storici poliziani, del primitivo progetto della loro cattedrale.

Montepulciano, eretta in diocesi sullo scorcio del 1561, ebbe a primo vescovo Spinello Benci, già segretario di Balduino de Monte, fratello di Giulio III. Noi che abbiamo ricordato la permanenza e le parentele di Balduino in Orvieto, coi Simoncelli e coi Lattanzi, possiamo ben ritenere probabile che circa il 1662 Spinello Benci abbia commesso allo Scalza uno dei progetti della nuova cattedrale, che solo più tardi, nel 1570, quando fu del tutto perduta ogni speranza di avere lo Scalza stesso a dirigere i lavori, fu incominciata a costrurre per giungere a compimento solo un secolo dopo. Grandiosa, sobria, austera quasi, è una delle buone costruzioni del nostro architetto, che molto più tardi nella chiesa di Ficulle accennerà a reminiscenze di questa sua opera giovanile.

Ed è ben probabile che lo Scalza si riferisse appunto a questo importante lavoro di Montepulciano quando nel 1567, come riferimmo, affermava che fuori di Orvieto aveva avuto offerte di una sistemazione a 200 scudi l'anno.

Nel 1564 egli lavorava in Amelia al sepolcro in marmo che il Vescovo Baldo Farratini si faceva da vivo costrurre nella sua cattedrale, e lo firmava, mentre nello stesso tempo e nello stesso luogo al sepolcro di Bartolomeo Farratini, Vescovo di Chiusi morto nel 1534, lavorava G. A. D'Osio. I due sepolcri che furono commessi e lavorati contemporaneamente sono tanto simili fra loro da costringerci a giudicarli eseguiti l'uno in derivazione dell'altro,

e probabilmente lo Scalza, pure essendo stato il solo che abbia firmato uno dei due monumenti, era lui il discepolo, che, rispettoso della linea generale, nei dettagli si manifestava padrone di proprie forme architettoniche e scultoriche, cui rimase anche in seguito fedele.

A questi suoi anni giovanili attribuisco inoltre un'opera architettonica di primaria importanza, nella quale ho riscontrato i caratteri del nostro artista, il palazzo Scosta di Narni, tutto a sobrie ed aggraziate decorazioni in calcare, nel quale i due ordini di logge del cortile sono garbatissima imitazione di quelle che il Sangallo aveva disegnate per il palazzo di Tiberio Crispo in Orvieto, e la porta e sopratutto le finestre della facciata, con la conchiglia nel frontispizio aperto sull'architrave, i cartocci sulle cornici di questo e le mensole a doppio riccio affiancate al sommo degli stipiti, hanno elementi decorativi tutti proprii del nostro artista, trattati con una parsimonia che, nelle opere orvietane successive, diverrà grandiosità e talvolta sovrabbondanza.

Tornato in Orvieto nello stesso anno 1564 e ottenuta dall'Opera del Duomo la provvisione di 60 scudi annui per lavorare di sculture e di stucchi, subito l'anno dopo interrompeva il provvisionato per il cottimo degli stucchi di uno degli altari ora scomparsi dalle navate laterali del Duomo.

Ma, esercitando come cittadino i pubblici uffici, aveva anche dal Comune continui incarichi, quelli che gli permettevano poi, nel 1567, di affermare le svariate abilità di cui abbiamo fatto cenno.

Di questi incarichi accenneremo solo che, quando la Santa Sede richiese la pianta del territorio e della città (1565), egli la disegnò e la incise in rame, ripubblicandola poi circa il 1584 e dedicandola allo storico orvietano Monaldo Monaldeschi; rilievo che ci sarebbe preziosissimo se fosse possibile rinvenirne una copia.

Sono da attribuirsi allo Scalza ed a questo primo periodo della sua attività la semplice facciata della palazzina Saracinelli, ora Baiocchini, in Via degli Alberici, e la parete di fondo, esclusa la fontana, dell'orto Clementini (1566), cioè dell'orto di quel palazzo stesso che egli l'anno appresso doveva incominciare a costrurre su propri disegni senza giungere a compirlo.

Il decoroso altare della chiesa della Madonna a S. Lorenzo delle Vigne, già detto, fu pure da lui architettato e scolpito in questi anni (1567), per quella stessa chiesa progettata ed incominciata dal Montelupo e tanto poco stabile che lo Scalza quasi per tutta la vita dovette lavorarvi intorno a tenerla su ed a ricostruirvi le parti che ne cadevano e che, poco dopo rifatte, cadevano di nuovo.

Nel palazzo Scosta di Narni ed in questo altare lo Scalza usò il calcare bianco ed il travertino, ma nella palazzina Saracinelli adoperò il bel basalto nero, che già il Sanmicheli, il Mosca ed il Montelupo avevano mostrato quanto elegantemente si potesse profilare in cornici ed in ornati architettonici.

Come dicemmo è nel 1567 che Ippolito Scalza viene chiamato, dopo la morte del Montelupo, ai servigi dell'Opera del Duomo come architetto con la provvisione annua di 100 scudi.

Tralasciando di ripetere qui delle opere in stucco da lui architettate ed innalzate in Duomo secondo i più antichi tipi dati dal Montelupo, terremo conto invece dei buoni lavori in legno che egli architettava e scolpiva, come, ad esempio, il già detto tabernacolo per l'altare maggiore della Cattedrale (1560), che fu dorato da Luca Nucci di Gubbio (1562) e dipinto da Cesare Nebbia (1563) ed aveva quattro statue ed altre mezze figure e bassirilievi, e andò perduto nel 1785.

Non sappiamo se fosse dello Scalza il progetto della sepoltura pei Vescovi orvietani che il Vescovo Vanzi nel 1567 voleva innalzare, adorna di una statua di bronzo, avanti all'altar maggiore del Duomo e che nel 1568 i Soprastanti vietarono perchè ingombrante e difforme dalla linea generale della chiesa.

Ma del 1567 è il grazioso altare detto *del Sepolcro* fondato in quell'anno dal Vescovo Vanzi nella Cappella del Corporale e è certamente opera dello Scalza. In questo altare, tagliandone in alto il fregio, poi fu messa la tavola di Lippo Memmi con la Madonna dei Raccomandati.

Nello stesso anno lo Scalza incominciava a costrurre su propri disegni il monumentale palazzo di Monaldo di Cornelio Clementini, che ora, finalmente acquistato dal Municipio per le Scuole Secondarie, è stato compiuto all'interno ed attende, per il terzo

centenario della morte del nostro architetto, il compimento dei fianchi e della facciata cui mancano molte finestre del pianterreno e del primo piano, quelle del secondo piano ed il portale e il balcone; tutte decorazioni che, perduto il disegno, del quale sappiamo soltanto che nel 1833 ancora esisteva nella Biblioteca dei Febei-Piccolomini insieme con molti altri disegni dello Scalza ora dispersi, si devono con molto accorgimento studiare e discutere prima di mettervi mano.

Nel 1569 fu interrotta la costruzione del superbo palazzo e fino ad oggi non valse a farla riprendere nemmeno la buona volontà di Francesco Clementini, che il 1° Aprile 1687 testava disponendo dei suoi beni in modo che se ne accumulassero i frutti fino alla formazione di una rendita annua di 13 mila scudi, la quale permettesse di compire il palazzo della sua famiglia e quello Municipale, pure rimasto incompleto, e di sovvenzionare la Musica in Duomo, i fuochi d'artifizio e il Teatro per la festa annua del Corporale, il Teatro e la giostra per il Carnevale, e i poveri tutti di Orvieto per l'intiera annata; meraviglioso e mecenatesco testamento, che purtroppo ha tutto il sapore di un pesce d'Aprile e che, comunque fosse, non ebbe effetto in nessuno dei suoi capitoli.

Contemporaneamente io credo che lo Scalza architettasse e scolpisse in marmi di vario colore l'elegantissimo sepolcro di Sebastiano Gualterio, Vescovo di Viterbo morto nel 1566, sepolcro disgraziato, perchè nel 1583 ancora non era al suo luogo nella Cappella del Corporale, e, tolto di lì per gli ultimi restauri quando fu riaperta la porta che mette nella Sagrestia, è ora disperso nei magazzini dell'Opera insieme con altri bei marmi scolpiti di questo tempo, tra i quali un bello stemma inquartato Medici-Monaldeschi, e solo il busto del Vescovo, forte scultura che l'adornava, è conservato nel Museo dell'Opera.

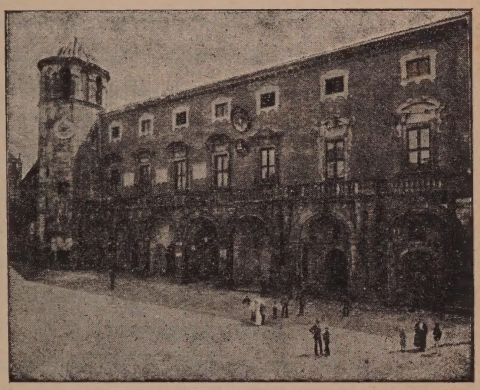
In quegli anni, tra il febbrile lavoro del palazzo Clementini, lo Scalza curò la copertura del palazzo dei Papi e ne disegnò il cornicione (1568-1570), abbattuto per gli ultimi restauri.

Per il Vescovo Vanzi nel 1571 si scolpiva il modesto e dignitoso deposito sepolcrale a fianco dell'altare del Sepolcro da lui fondato nella Cappella del Corporale, lavoro in marmo di

buona architettura, con il busto del prelato, ch' io ritengo non solo disegnato ma anche in parte scolpito dallo Scalza. L'altare in legno, del quale prima fu detto, e il vicino monumento del Vanzi vanno a rovina per l'inesplicabile abbandono in cui sono lasciati.

Ma lo Scalza, nonostante il disinganno già provato per l'interrotta costruzione del palazzo Clementini, in questi anni tentava di crollare la cappa di piombo che il provincialismo orvietano faceva incombere sopra le opere d'arte della città e soprattutto del Duomo.

Dovendosi qui dar principio ai nuovi altari per le absidiole della navata meridionale egli scrive, discute, insiste perchè li si faccino di marmo e non di stucco come quelli della navata settentrionale che già rovinavano ed abbisognavano di continui rabberciamenti (1570-1571). Ma non valsero i suoi richiami, che mostravano come con gli stucchi si buttassero denari e si degenerasse dai convenienti e generosi principî che gli antichi avevano dato alla chiesa, ed egli tornò a rassegnarsi a disegnare ed a preparare allora i modelli per gli stucchi della navata meridionale (1572-1577) e poi per la parete di fondo delle tre navate a ridosso della facciata (1575-1580).



Palazzo Comunale (*Ippolito Scalza*).

Eppure egli con Lodovico o Vico di Meo Scalza suo cugino, noto come architetto e scultore anche a Perugia (1576), con Alessandro, fratello di Ludovico e con Francesco, unico artista uscito dalla sua propria figliuolanza, e con Fabiano Toti suo discepolo, orvietano, coi Carrarini e con gli altri buoni scultori e scalpellini della maestranza dell'Opera avrebbe potuto compiere nella Cattedrale lavori degnissimi in marmo, che la più nobile materia

avrebbe forse salvati dalle troppo affrettate condanne degli ultimi restauri.

Invece nel 1572 rassettò alla moderna, ma con molta compostezza, adoperando legnami di una più antica cantoria lavorata alla gotica, una nuova cantoria che fu posta allora nel coro dal lato dell'epistola di fronte al trono del Vescovo, dove rimase fino agli ultimi restauri, che prima la fecero trasportare, insieme col piccolo organo che vi era sopra, nel transetto di fronte al pulpito, e poi nel 1914 la fecero togliere del tutto. La Madonna col putto, l'intarsio delizioso attribuito a Pietro del Minella, che v'era inserito sul davanti della base, ora è nel Museo dell'Opera.

Il palazzo Guidoni, ora Morichetti, al Corso Cavour, che tanto ricorda nelle due finestre del pianterreno quelle del primo piano del palazzo Clementini e che ha una bella porta con balcone, io l'attribuisco allo Scalza ed a questo periodo in cui l'uso e l'abuso degli stucchi l'abituava già a trattare anche il basalto come pasta malleabile.

Ed il palazzo Comunale, sotto la sua direzione, cominciava ad ornarsi di pietrame secondo antichi e nuovi disegni, negli archi e nelle finestre; evidentemente seguendosi, con qualche revisione dello Scalza, il già detto progetto del Sangallo nelle arcate della loggia ed il nuovo disegno dello Scalza nelle finestre un po' sovraccariche e pesanti e nel cancello destinato a chiudere la porta del Monte di Pietà, sotto l'arcata centrale. Il disegno completo dello Scalza per tutta la facciata è ora conservato nel Museo dell'Opera. Ma i lavori incominciati nel 1573 non pare siano stati proseguiti oltre il 1581, ed il palazzo fino allo scorcio del XIX secolo rimase ancora più incompiuto di quello che presentemente non appaia, chè molte finestre del primo piano e quelle del secondo solo negli ultimi tempi furono compiute. Ed ancora al presente mancano quattro archi della loggia verso ovest e tutto il fabbricato che a questi dovrebbe sovrapporsi; ma, se si vorrà, solo la decorazione della loggia potrà continuarsi e non la parte superiore, che verrebbe a chiudere l'unico spiraglio di aria e di luce di cui goda la piccola Piazza Maggiore di Orvieto.

Contemporaneamente lo Scalza dirigeva il restauro di certe lapidi e la scultura di certi ciborietti per le pietre del Mira-

colo del Corporale in Bolsena (1573) ed ugualmente in Bolsena, oltre ad un elegante camino nella casa ora dei Cocchi nel Borgo, architettava la Porta Romana del Borgo presso la chiesa di San Francesco (1574), solo nel 1598 compiuta ed ornata della sua bella epigrafe.

È qui da ricordarsi che in questi anni per richiesta di Bartolomeo Farratini, nuovo Vescovo di Amelia succeduto a quel Baldo per il quale lo Scalza quand'egli era vivo aveva scolpito il sepolcro, una delle pietre del Miracolo di Bolsena fu dai Bolsenesi regalata alla chiesa parrocchiale di Porchiano dove fu messa in un altare di pietra allora costrutto con una epigrafe nel fregio sotto il timpano (1574). A tutto ciò lo Scalza non deve essere stato estraneo.

Pure del 1574 è il disegno che egli diede per il soffitto della sala del palazzo di Sforza Monaldeschi della Cervara, ora della fondazione Lazzarini, dopo essere stato acquistato, circa il 1600, da Orazio Marsciano di Carnaiola, del che fa testimonianza il bello stemma in pietra messo sulla porta e forse disegnato dallo Scalza stesso (vedi incis. a pag. 185).

In questi anni lo Scalza, come io credo, architettò l'altare in stucco del Rosario nella chiesa di S. Domenico, che però un secolo dopo veniva ridotta nella forma e nelle proporzioni attuali, forse modificandosi anche l'altare, che allora era stato consacrato a memoria della battaglia di Lepanto.

E pur nello stesso periodo io credo che lo Scalza disegnasse il bel ciborio in ebano ed alabastri e marmi preziosi, che prima fu delle monache di S. Pietro e che ora si vede su questo altare, privato però ultimamente da ignoti ladri delle quattro bellissime statuine di angeli in bronzo dorato che lo adornavano.

Intanto fu nel 1575, quando egli aveva 43 anni, che i Soprastanti dell'Opera cominciarono a compensarlo con una provvisione di 140 scudi all'anno.

Forse è del 1576 un altro bell'altare di legno, adorno di buone statue, che io attribuisco allo Scalza, e che, fatto per i Disciplinati di St. Agostino, soppressa circa il 1740 quella confraternita ospitaliera, fu trasportato in St. Andrea, dove ora si trova dedicato a S. Francesco di Paola.

Poco dopo fu fatta, come io ritengo su disegno dello Scalza, la porta in basalto del Palazzo del Governatore alla Torre del Papa, ora del Tribunale (1578) cui fu sovrapposta una più antica targa del 1571.

E, mentre l'Opera gli concedeva alfine i 200 scudi annui di provvisione (1580), egli architettava gli spettacolosi ornamenti provvisori fatti dal Comune per la venuta del Card. Alessandro Sforza, dei quali il cancelliere di allora ci ha lasciato una minuziosa descrizione (1580), e la nuova fontana in mattoni, allora restaurata, in Piazza dei Ranieri sulla facciata del Convento dei Carmelitani, dove tuttora se ne vedono traccie informi ed incerte, e forse anche le porte e l'altare per l'Oratorio della Confraternita di San Domenico (1581....).

Palazzo Buzi *(Ippolito Scalza).*

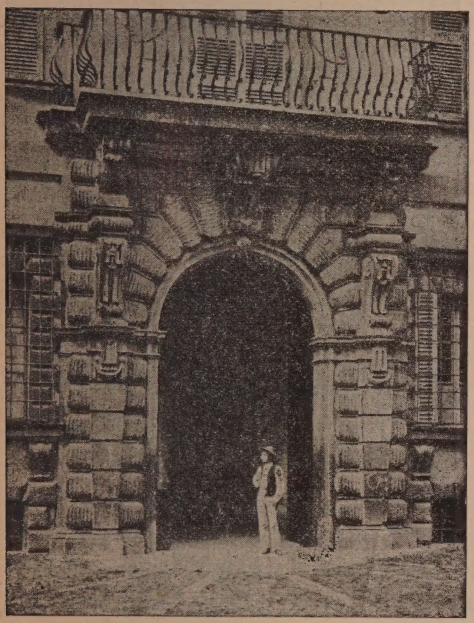
Ho poi creduto di riconoscere lo Scalza nella graziosissima chiesa di Baschi elegantemente rifinita all'interno, nella facciata, e nella fronte posteriore (1580), e così anche nella cappellina funebre fondata da Isabella Liviana Cesia nella chiesa parrocchiale di Acquasparta (1581).

La palazzina di Giulio Cohelli, ora di Achille Cialfi, di fronte alla chiesa di S. Francesco, io la credo pure disegnata dallo Scalza probabilmente in questo periodo, insieme col grandioso palazzo di Vincenzo Buzi, ora dei Padri Mercedari, in Via Soliana, di fianco al Palazzo dei Papi, opera sicura dello Scalza.

Del palazzo Buzi, veramente solenne e superbo, e, quel che più conta, compiuto almeno nella parte esteriore, fino al 1833 fu conservato il disegno nella Biblioteca dei Febei-Piccolomini, che poi andò dispersa. Ma anche questa costruzione del nostro archi-

tetto ebbe sorti maligne, poichè, venuta sulla fine del sec. XVIII in proprietà dei Gualterio, questi ne tolsero dalla facciata il bellissimo portale col balcone e dal lato di levante due finestre; e di queste l'una fu posta sul balcone di quella porta dell'altro palazzo dei Gualterio, ora del Banco di Roma, che dà sul Corso Cavour, e l'altra sul balcone dell'ingresso opposto, sulla piazza di Campo di Fiori (ora piazza F. A. Gualterio), che venne ornato col grandioso portale tolto dal palazzo Buzi, e qui, nella nuova sede, nano e tozzo perchè mancante della sua base.

Dal palazzo Buzi è stato tolto e disperso anche un bel soffitto in legname e pastiglia che forse lo stesso Scalza aveva disegnato. Vi rimangono fregi dipinti da buoni seguaci degli Zuccheri.



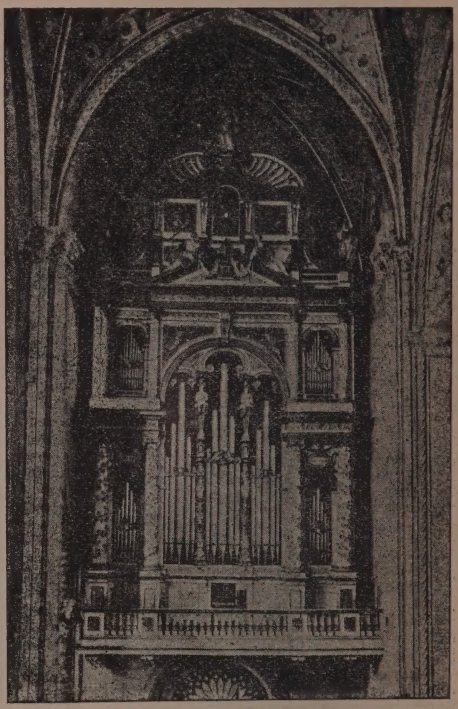
Porta del Palazzo Buzi, ora nel Palazzo del Banco di Roma *(Ippolito Scalza).*

Il portichetto e la scala della casa Taburri, ora del Cav. G. Bernardini, al Corso Cavour e in Via del Popolo, sono un altro probabile disegno dello Scalza (1583), e forse sotto la sua direzione e in questi tempi nella casa ora dei Frullichini in Via dei Magoni furono fatte la porta col solito giro di bugne e le finestre, che negli architravi hanno le scritte: VN PAR D'ORECCHIE — CENTO LINGVE MOZZA — E P[er] TARDAR 'N SE SCHORRDA — IL TEMPO ASPETTO, e si tagliarono i pietrami della porta e delle finestre della casa Gaddi in Via del Popolo, e quelli del bel portale di casa Palazzi, poi Saracinelli ora Crespi, in Via Lorenzo Maitani.

Ma nel 1582 il nostro architetto aveva già disegnato e dato il modello in creta della monumentale mostra dell'organo del Duomo, del quale, dal 1582 al 1584, fu eseguita in legname intagliato e adornata di statue e dipinta e dorata solamente la parte sovrapposta alla porta della Cappella del Corporale. Il disegno completo ancora si vede nel Museo dell'Opera, mentre il modello in creta, che prima del 1833 esisteva nei locali della Fabbrica, è andato perduto.

La ricca e superba mostra dell'organo ancora adesso adorna il transetto del Duomo senza contrastar troppo con la severa goticità delle volte verso le quali s'innalza audacemente.

Nel 1610, tuttora vivo lo Scalza, temendosi per la stabilità di quella macchina alta e pesante, si pensava di costruirne il basamento quale è nel disegno conservatoci; ma non ne fu fatto nulla e fu bene.



Organo del Duomo *(Ippolito Scalza)*.

Nel 1584, dopo che allo Scalza era stato vietato dall'Opera che lo stipendiava di pernottare fuori della città (1583), i Rettori della Fabbrica della Consolazione di Todi per averlo dovettero scrivere chiedendolo ai Soprastanti dell'Opera del Duomo nostro. E fu concesso allo Scalza di recarsi a Todi a dar pareri per il compimento del bellissimo tempio Bramantesco, che, anche con l'intervento del Vignola e di Gian Domenico Berzugli, genero del Mosca andatovi da Orvieto (1565), era stato condotto solo fino alle radici del

tamburo della cupola. Dal 1594 al 1607 lo Scalza, con grande sobrietà e con molto rispetto alle linee Bramantesche, compì la cupola agilissima di quella chiesa, una delle più belle che mai siano state girate; ed in quegli stessi anni e fino al 1610, aiutato anche da Alessandro Scalza, intraprese vicino a Todi la chiesa del Crocifisso che già era stata fondata nel 1592 su disegni di Vincenzo Martelli, e che rimase incompiuta.

Intanto in Orvieto, nel 1585, Ippolito architettava, per la chiesa dell'Annunziata da poco costrutta, il bell'altare maggiore in legno e i due altari minori in istucco, e contemporaneamente forse anche la porta in basalto del primo piano del palazzo del Governatore alla Torre del Papa, che io credo di potergli attribuire (1585).

Ed io credo anche suo il disegno della elegante fontana in istucchi e mosaici di smalti, di pietruzze di fiume e di conchiglie, adorna di piccoli affreschi mitologici e di una statuina in calcare un po' scadente, che tuttora si vede nell'orto del palazzo Clementini più volte detto, assai malandata e con la sua bella iscrizione latina mosaicata nella targa sopra l'arco: CONCILIAT STREPITANS GELIDISSIMA LYMPHA SOPORES — ATQVE AVIDO ARIDULAM PELLIT AB ORE SITIM — A. D. MDLXXXVI.

Come pure è dello Scalza il disegno dell'ultimo piano all'esterno e sul cortile e del cornicione, che circa il 1586 si costruivano nel palazzo già di Tiberio Crispo, architettato dal Sangallo, nel 1582 acquistato da Ludovico di Marsciano, che fece scolpire il suo nome nel fregio delle finestre del primo piano, poi delle monache di S. Bernardino ed ora degli Uffici Finanziari.

Dal 1586 al 1600 diresse la costruzione del portico del convento di S. Francesco, dove, secondo suoi disegni, Curzio Testasecca aveva già scolpito il pozzo in basalto (1580).

A questo periodo ed a disegni dello Scalza attribuisco, oltre al piccolo balcone del palazzo dei Simoncelli, ora dei Ravizza in Piazza del Popolo, anche la palazzina Mangrossi, ora dei Marchesi Viti, in Via dei Gualterio, e la palazzina di Fabio Timei de' Bonserrini, ora dei Mancini, al Corso Cavour, tutti bei lavori di decorazione architettonica in basalto.

Nel 1588 veniva posta nell'interno del Duomo una lapide affettuosissima, ora nel Museo dell'Opera, commemorante sul co-

mune sepolcro il lavoro comune e la vita consacrata al Duomo nostro da Simone Mosca e Raffaello da Montelupo. Non credo che a quel ricordo fosse estraneo lo Scalza, che era uscito dalla scuola di quei due buoni artisti e v'era rimasto in gran parte fedele.

Nel 1590, come dice un'epigrafe che v'è scolpita al sommo, lo Scalza disegnò e Curzio Testasecca scolpì il finimento della guglia bassa di cantone, verso le case di Canonica, nella facciata del Duomo. Le finestre che s'aprono al sommo del torrioncino, alle radici del pinnacolo, hanno un certo sapore seicentesco, che pure non stona coll'assieme della facciata.

Presso a poco in questi anni e sotto la direzione dello Scalza io ritengo che sia stata rinnovata tutta la cornice esterna del coronamento della nave maggiore del Duomo, a grossi ovuli profondamente intagliati, ma certamente prima che fosse innalzato il finimento della guglia ora detta e dell'altra all'angolo opposto della facciata, che poi fu costrutta sotto uno dei Camerlengati di Raffaele Gualterio o nel 1605 o nel 1607 o nel 1612. Di questi lavori alla cornice già detta fa fede il panorama di Orvieto dipinto nella caminata del palazzo cinquecentesco di Torre Alfina (vedi pag. 26) nel quale osservai che la Cattedrale mostrava non solo le due guglie laterali di cantone mancanti dei loro finimenti, ma anche una impalcatura corrente lungo tutto il lato visibile (quello meridionale) della navata maggiore.

Fu poi commesso nel 1592 allo Scalza il disegno di un tabernacolo per il Corporale che non fu eseguito e del quale non si hanno altre notizie, e nel 1594 quello di un seggio per il Magistrato, ossia per le autorità del Comune, in Duomo, che, se anche fu eseguito, ora è perduto.

Ma intanto sotto la sua direzione si faceva il bel coro di legno e la facciata in basalto, rimasta incompiuta, della chiesa dell'Annunziata (1592-1597) ed egli stesso forse disegnava in questo periodo la porta della chiesina di St. Orsola per la Confraternita dei Calzolari, ora proprietà Marcioni, e fuori di Orvieto architettava a Monterubbiaglio la graziosa chiesina ottagonale della parrocchia, che aveva una bella tela della Decollazione di S. Giovanni Battista, ora nel Seminario di Orvieto.

Nel 1596 il Consiglio Generale lamentava che nella città e nel territorio molti nuovi edifizi rimanessero incompiuti. Era tempo che se ne accorgessero, ma non seppero trovar provvedimenti a rimediarvi.

La febbre del nuovo continuava e mentre, pur senza farlo, si pensava di togliere lo stipendio annuo allo Scalza e rimetterlo ai cottimi (1595), lo si incaricava di preparare progetti per la trasformazione in istile classicheggiante della intiera navata centrale del Duomo (1597). Dei quali progetti tre diversi disegni si conservano nel Museo dell'Opera, come anche vi si conservano due diversi progetti per un nuovo campanile, che doveva essere alto una cinquantina di metri, progetti che hanno unita anche una illustrazione di mano dello Scalza e che derivano ambedue dal più antico disegno di campanile preparato dal Sangallo e già detto. Insieme con questi lo Scalza lasciò una pianta della Cattedrale (Museo dell'Opera) dove appaiono le basi progettate per i pilastri destinati a rivestire le colonne cilindriche, basi i cui contorni si vedono anche graffiti nel pavimento marmoreo del Duomo tutto in giro alla seconda colonna di destra, insieme con altri graffiti di misurazione che corrono a ridosso di quella fila di colonne per tutta la nave centrale. Nella stessa pianta sono indicati anche l'ampliamento e la regolarizzazione della Cappella del Corporale cui lo Scalza pensava fin dal 1582 e dal 1588, ma come ad un lavoro troppo grandioso e che mai si sarebbe fatto ai suoi tempi, ed infine le nuove fabbriche che egli intendeva disporre tra questa Cappella, la Sagrestia e il nuovo campanile, che doveva sorgere da quel lato. Non se ne fece nulla.

Ma gli si diè a progettare anche la nuova lapide per la storia del Miracolo di Bolsena, che però solo alcuni anni dopo venne rimessa a nuovo, nella Cappella del Corporale, dentro l'arcata della parete orientale, a lato del sepolcro Marsciano (1601).

Mentre forse scolpiva in S. Domenico il bel sepolcro in marmo rosso per Girolamo Magoni morto nel 1596, incominciando dal 1597 per qualche anno egli diresse e poi collaudò i lavori del bel pozzo con la bocca e le colonne in basalto che oggi ancora sorge sul terrazzo del palazzo Comunale e che fu scolpito da Curzio Testasecca, e costrusse la scala a cordonata dello stesso palazzo.

Nel 1601 poi doveva aver le mani nel lavoro del coro della chiesa del Carmine, ora perduto, come poi certamente ve le ebbe nei restauri fattivi tra il 1602 e il 1604, ai quali spettano probabilmente i due graziosi altari in istucco già dipinti della parete orientale e forse anche l'altar maggiore pure di stucco.

Nel 1605 si proponeva di risecare per l'anno venturo la sua provvisione annua da 200 a 120 scudi, ma non sappiamo se la decisione abbia avuto effetto. Certo è che dal 1605 al 1610 fu costrutta a Ficulle, sopra suoi disegni, la nuova e decorosa chiesa parrocchiale di sobria e robusta linea, adorna di buoni altari e di un bel pulpito in istucchi dipinti.

Ed io credo che, morto nel 1606 il Card. Bartolomeo Farratini Vescovo di Amelia, egli desse il disegno per il sepolcro di lui, che fu messo, come quelli dell'altro Bartolomeo e di Baldo, nella Cappella Farratini del Duomo di Amelia, ed ha una linea in parte analoga a quella del sepolcro di Sebastiano Gualterio di cui a suo luogo si scrisse.

Ma in Orvieto c' era l'Accademia dei Giovani, che si divertiva e faceva divertire i concittadini con la recita di commedie profane. Fioriva fin dalla prima metà di quel secolo, ma, pur godendo da molti anni per le proprie recite della sala maggiore del Palazzo del Popolo, non vi aveva ancora una scena stabile.

Dal 1606 al 1609 Ippolito Scalza, che oramai era vecchio di più che settant' anni, ebbe dal Comune l'incarico di curare i restauri agli archi e alla loggia dell'antico palazzo, e forse egli stesso architettò anche la scena stabile inauguratavi nel 1607 e solo trentatre anni dopo già scomparsa e sostituita.

Due altre chiese orvietane intanto avevano, a parer mio, nuovi altari di suo disegno: quella di S. Paolo, dove l'altar maggiore è quasi sicuramente opera sua (1608) e quella di S. Bernardo, allora restaurata dai PP. della Dottrina Cristiana (1608), che ha di suo tutti e tre gli altari.

Nel 1610 lo Scalza contava settantotto anni ed egli, che da buon cittadino aveva ininterrottamente esercitato i pubblici uffici ed era stato più volte sorteggiato Conservatore per Orvieto e Podestà per quasi tutti i castelli soggetti, egli che per il Comune aveva custodito e rassettato e rinnovato di continuo le rupi

e le strade, i fabbricati e i mobili, i mulini ad acqua ed a vento e l'acquedotto e le fonti, cui dopo i lavori di Bonavantura Roccheghiani (1577-1581) egli diede lunghe ed amorose cure (1580-1611), e i ponti, per i quali talora aveva dovuto prendere accordi anche con architetti mandati da Roma, come nel 1583 con Giovanni Fontana, in quell'anno chiese di farsi sostituire da Francesco suo figlio nel Consiglio Generale.

Ma se questi subito dopo, nello stesso anno, veniva incaricato di progettare dei restauri al ponte dell'Adunata, vediamo da allora più frequente la venuta di architetti forestieri come Girolamo Rinaldi (1611-1616) e un certo Breccioli (1616). E come non possiamo nemmeno supporre quali influenze artistiche abbia esercitato Ippolito Scalza sulla costruzione dell'Oratorio di S. Giovanni dei Disciplinati (1578,1611-1617), sull'ampliamento che si voleva fare della chiesa di St. Agostino (1588) e sui restauri di cui abbisognava la chiesa di S. Domenico (1594, 1598) e sulla costruzione del campanile di St. Angelo di Pustierla (1601), così pure ben poco possiamo dire delle direttive date da lui per le opere che furono compiute in Orvieto durante questi ultimi sette anni della sua vita: quali la balaustrata in marmo dell'altare del Cieco Nato fatta in Duomo nel 1611 e quella dell'altare della Crocifissione fatta poco di poi ed ora disperse ambedue nei magazzini dell'Opera, la palazzina ora degli Orfei nella piazzetta Orfei sul Corso Cavour, che ha nel bel portone di travertino la data « MDCXII » (?), la chiesa di S. Carlo Borromeo costrutta tra il 1613 e il 1614 presso quella di S. Bernardo, l'altare in istucco eretto nel 1615 da Elena Marescotti nella chiesa del Carmine con la bella incoronazione della Vergine del Lanfranco, che ora sta nel Museo dell'Opera, la scaletta e lo zoccolo in marmo e il bel cancello in ferro battuto del fonte battesimale in Duomo che portavano la data « 1616 » e furono tolti negli ultimi restauri, la chiesa del Gesù della quale fu messa la prima pietra nella Piazza delle Case Nuove, ora Piazza dei Clementini, nel 1618, pochi mesi dopo la morte del nostro architetto, e la chiesa già di S. Cristoforo allora restaurata sotto il titolo di Madonna di Loreto dalla Confraternita dei Mercanti, che sulla porta di travertino mise la data « MDCXX ».

Ma quando nel 1619, due anni dopo la morte dello Scalza, fu chiamato Carlo Maderno, architetto della Fabbrica di S. Pietro, perchè con grande terrore si era visto che le colonne cilindriche del Duomo minacciavano, i Soprastanti dell'Opera, pur cercando pareri da quel sommo e da altri architetti di Genova e di Firenze non mancarono di stabilire che si dovesse tener conto dei vari progetti di rafforzamento che aveva lasciato il nostro architetto. Per fortuna bastò cerchiare di ferro le colonne pericolanti, che però eran ben costrutte di blocchetti di basalto e di travertino, e forse solo si fecero quei robustamenti degli attacchi degli archi ai capitelli, che dalle navate laterali qua e là si vedono.

Ma Francesco Scalza, che dopo la morte del padre era stato pregato dall'Opera di fare il favore di vigilare qualunque lavoro del Duomo e in quella circostanza aveva fatto parte della commissione incaricata di provvedere, da allora pare scompaia da Orvieto. Solo molto più tardi, intorno al 1640, G. B. Scalza, che non sappiamo di quale parentela fosse legato ad Ippolito, dirigeva i pubblici lavori per il Comune.

Mentre fioriva lo Scalza in Orvieto, un orvietano, Ascanio Vitozzi dei nobili di Baschi, nato in Orvieto nel 1539, era architetto militare e civile di Carlo Emanuele I in Piemonte (1584). Non ne seguiremo la molteplice attività; delle sue costruzioni due importantissime ne ricorderemo oltre ai lavori da lui fatti per il Palazzo Reale di Torino: il grandioso Santuario della Madonna di Vico a Mondovì, incominciato nel 1596, e la bella chiesa del Corpus Domini a Torino. Vitozzo Vitozzi di Bolsena, suo nipote e suo aiutante fin dal 1595, gli premorì nel 1613. Ascanio finiva la vita in Torino il 22 ottobre 1615. Nei documenti orvietani finora ambedue sono del tutto sconosciuti.

***

Nelle mie pagine mancano forse piuttosto che non sovrabbondino le notizie sicure e le probabili attribuzioni di opere architettoniche dello Scalza, pure a chi legge deve sembrare strana tanta dovizia di lavori spesso non grandiosi ma frequentemente tali da richiedere e tempo e cure non indifferenti. Ciò si spie-

gherà riflettendo al lunghissimo periodo della sua attività architettonica, più di cinquant'anni, ed al fatto che di molte costruzioni egli dava solo il disegno e che certamente ebbe sempre a cooperatori, di solito anonimi, Ludovico ed Alessandro di Meo Scalza suoi cugini e più tardi anche Francesco suo figliuolo.

Ma la fama dell'artista nostro come scultore è ampia e sicura quanto e più di quella che ebbe come architetto, chè fin dalla sua prima giovinezza lo ricordava il Vasari, pur senza nominarlo, quale scultore eccellente, e le opere di scalpello che portano il suo nome ce lo rivelano veramente squisito e sincero artista.

Già ricordammo che, ventiduenne, aveva scolpito alle cornici dell'altare della Visitazione in Duomo sotto la guida dei Mosca e del Montelupo (1554) e che l'anno appresso aveva scolpito uno degli ultimi tre Profeti di travertino destinati a compire la serie delle grandi statue nelle edicole fiancheggianti l'occhio della facciata, mentre gli altri due Profeti di travertino venivano scolpiti da Ludovico di Meo Scalza e da Francesco Mosca. E ricordammo anche la statua in marmo di S. Sebastiano, graziosa opera ma non robusta, da lui scolpita dal 1556 al 1557, che prima fu nel Duomo in fondo alla chiesa a ridosso della parete di facciata, avanti alla mezza colonna che sta fra la porta maggiore e quella laterale detta dell' Inferno, ed ora è nel Museo dell'Opera.

Non sappiamo quali pregi avessero quelle statue in legno che adornavano il tabernacolo dell'altar maggiore della Cattedrale, vantato come opera ricca e squisita da coloro che lo videro prima che nel 1785 fosse tolto e disperso; ma certo è una elegante figura, cinta di vesti trattate con sobria agilità di panneggi, la statua in legno di S.ta Lucia che si conserva ancora nella chiesa parrocchiale di Sugano e che, a buon diritto attribuita allo Scalza, è quasi certamente da ritenersi lavoro di questo primo periodo della sua attività.

E la statua pure in legno del Cristo risorto, che, come si disse, ogni anno per la Risurrezione vien posta a trionfare sopra l'altar maggiore in Duomo, è un perfetto e robustissimo nudo d'uomo saturo di vita e di gagliardia, il cui petto pare si gonfi in un potente respiro dell'aria nuova e i muscoli si tendano in uno slancio forte e sicuro verso l'alto.

Nel sepolcro Farratini del duomo di Amelia da lui firmato (1564) se nelle candeliere dei mezzi pilastri e nel fregio egli appare ancor ligio ai tipi dei Mosca e del Montelupo, nella figura del Vescovo dormente sull'urna si mostra invece personalissimo e rifinito scultore, ed in un ovato, nel fondale dell'arco formante l'ossatura centrale del monumento, bassorilevò un Cristo risorto che è una evidente e diretta derivazione dalla statua in legno dipinto del Duomo orvietano, che gli si attribuisce.

Nella serie degli Apostoli in travertino messi nelle nicchie sopra l'occhio della facciata, dopo che, durante la sua assenza da Orvieto, ne ebbe scolpite sei il Montelupo cogli altri maestri dell'Opera (1560-1564) egli ne cominciò tre nel 1566, e, mentre una ne scolpiva Fabiano Toti, giovane orvietano cui l'aveva commessa il Montelupo (1567-1568), lo Scalza stesso forse ne scolpiva le ultime due, nel 1570. Ma di quelle statue, per essere poste a grande altezza è difficile compiere uno studio stilistico e d'altra parte due, il S. Giovanni Evangelista e un S. Giacomo, sappiamo che furono rifatte da Vincenzo Pacetti scultore romano negli ultimi anni del settecento.

Abbiamo già attribuito allo Scalza il sepolcro di Sebastiano Gualterio fatto circa il 1567, e per vero è un ritratto ben sentito e trattato con squisito scalpello il mezzo busto del Vescovo, che ora, sola parte non dispersa del monumento, è nel Museo dell'Opera.

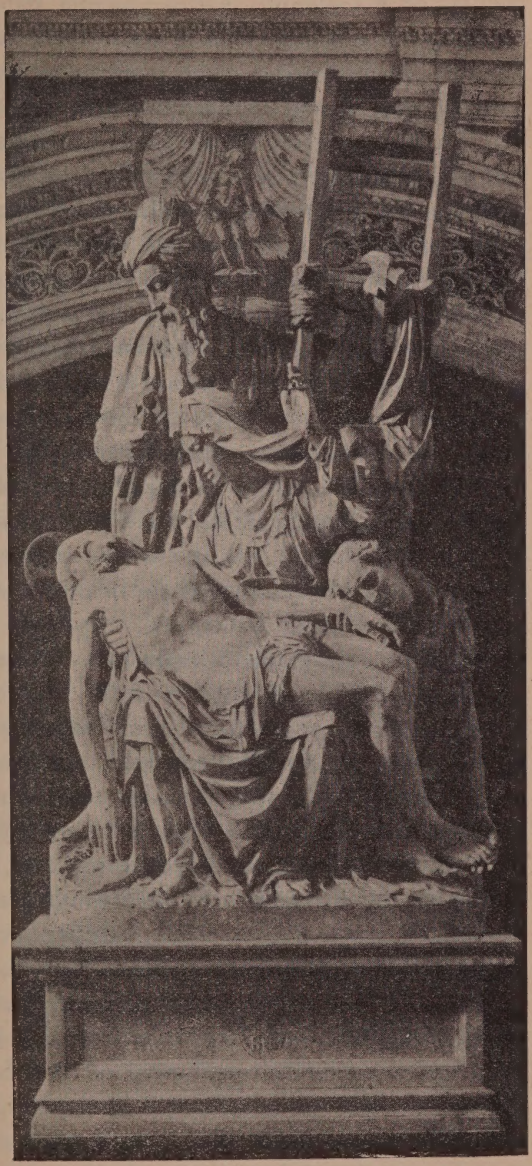
Ma come già dicemmo, non sappiamo se fosse dello Scalza il progettato sepolcro per i Vescovi, che doveva sorgere avanti all'altar maggiore in Duomo e doveva avere una statua in bronzo, la quale, se anche venne fusa, non fu poi messa in opera, come del resto toccò a tutto il monumento (1567-1568).

Sono buone figure le statue in legno dell'altare dei Disciplinati di St. Agostino, ora a St. Andrea, che noi attribuiamo allo Scalza e riteniamo scolpito nella sua bottega circa il 1576, e pure in questo stesso periodo crediamo che egli abbia intagliato il devoto Crocifisso in legno della chiesa di S. Giacomo degli Scalzi, bellissimo corpo umano, che sotto i colpi e le ferite ha mantenuto la venustà delle sue forme, e che, mentre rilasciato grava pesantemente in basso, pare abbia nella muscolatura la forza e l'agilità della prossima risurrezione. Il capo inclinato a destra

ha nei lineamenti una serenità già turbata dal principio di quello spasimo, che fa dolorosissima la mirabile testa di Cristo in terracotta dipinta, evidente opera dello Scalza ultimamente donata dal Can.co D. Pietro Giulietti al Museo dell'Opera, di quello spasimo che assurge alla potenza d'un divino inno di martirio nel volto del Cristo morto della *Pietà*.

È questo il perfettissimo gruppo marmoreo di quattro figure al naturale cui pare che lo Scalza lavorasse fin dal 1570 e che egli datò e firmò nel 1579: HIPPOLYTVS SCALZA URBEVETANUS - MDLXXVIIII.

La maniera forse un po' ricercata, la rifinitura squisita dei ricchi panneggi, nulla toglie di vita alle figure scolpite a gruppo, unite di spirito in quella pietra.



Pietà *(Ippolito Scalza)*.

Il corpo del Cristo par che aliti ancora sottilmente; sta disteso di scorcio, fino alle coscie, sulle ginocchia della Vergine seduta, ed è sostenuto sotto l'ascella dal braccio e dalla mano della Madre; nella perfetta armonia delle sue forme pesa, gravita sugli amorosi sostegni come quando veramente i muscoli non si contraggono, non si accavallano più.

La testa, riversa sulla spalla, la fronte che par madida di sudore mortale, gli occhi già chiusi, la bocca semiaperta e dolorante, la muscolatura del collo, inertemente tesa dal peso della testa, furono certo plasmate da una mano che creava, seguendo il ritmo d'un poema straziante di martirio.

Il poco sangue rimasto nel bel corpo, che la tortura uccise ma non profanò, gonfia leggermente le vene dei piedi e delle braccia e quasi fila ancora per le vene del braccio destro, che pende giù e sembra debba muoversi e dondolare solo ad un sussulto ad un singhiozzo della Vergine.

La Madre dolorosa ha segnata nel volto, il volto tipico della bella e buona madre, la indicibile lotta tra il dolore umano di Madre e la devozione di Vergine sacrata al suo Divino Figliuolo. Chi potrà mai dire se essa, levando la sinistra come a deprecare, esprima con sublime dignità rammarico e lamento o non piuttosto compatimento o rassegnata benedizione ai voleri dell'Eterno?

La Maddalena, a sinistra della Vergine, stretta a lei come ad un rifugio e ad un porto, sembra voglia farsi sostenere anch'ella dalla Madre pietosa, ed accosciata, a ginocchi, nel corpo abbandonato, nei lineamenti consunti di donna sensuale, negli occhi cerchiati di pianto e di macerazione, ella, la bellissima donna dalle mirabili chiome ondulate, cerca con la sua guancia il contatto della mano trafitta del dolcissimo Maestro. Sulla guancia, dove forse non s'impresse mai il segno desiderato del bacio purissimo, ella porterà un marchio rosso di sangue, perciò con la destra solleva ed accosta e si fa premere tra la tempia e la guancia la mano ferita del Cristo, mentre con la sinistra sostiene un poco, quasi a diminuirne il peso ed il dolore, uno dei piedi lacerati dai grossi chiodi, uno di quei piedi amati che soli aveva potuto baciare e bagnare di pianto ed asciugare coi capelli suoi, quando era vivo e benedicente il Maestro dalle labbra pietose.

Lo Scalza intese mirabilmente la Maddalena, donna carnale pentita e fatta pura e devota nella sua carnalità. Il sentimento umano diede all'artista la concezione insuperabile, il sentimento religioso ne moderò l'espressione e la rese quale è, dignitosa e corretta e purissima, così che gli occhi cerchiati della bella donna guardano aperti e fisi nel vuoto e tendono alla visione dei ricordi di un amore che non era una colpa.

Un discepolo, il leggendario Nicodemo, dalla barba fluente, eretto nel fondo, sorregge con largo gesto del braccio sinistro la scala e il martello, tiene nella destra, che si ripiega sul petto, le tenaglie ed i chiodi, e volge uno sguardo d'infinita pietà alla testa del divino Maestro, riversa all'indietro nell'abbandono e nello spasimo della morte dolorosissima.

Dicono che nel blocco sia mancato all'artista il marmo per scolpirvi la Croce. Non lo credo. Piuttosto lo Scalza stesso non volle che l'istrumento della suprema tortura funestasse ancora la scena, che doveva suscitare nel popolo la stessa meditazione di devoto e tranquillo dolore meditata dall'artista fin dal primo concepimento e nella esecuzione dell'opera.

Forse, mettendovi la Croce, sarebbe caduto in un errore di senso e di sentimento, analogo all'altro che egli sapientemente evitò segnando soltanto di un foro e di un taglio, con poche goccie di sangue, le trafitture dei chiodi nelle mani e nei piedi del Cristo e lo squarcio della lancia nel costato, senza mettervi traccia di troppo veristiche e disgustose lacerazioni, e non lasciando su quella purissima fronte la vergognosa e martirizzante corona di spine, ch'egli invece scolpì caduta giù dalla testa al disciogliersi dei capelli, fluenti nell'abbandono della morte.

L'artista concepì oltrepassato il martirio e solo presente ed inspirante pietà infinita il dolore.

Ci fu chi volle esaltare questa Pietà al confronto delle analoghe sculture; i più degli studiosi e dei critici d'arte immeritamente e sconsigliatamente la passarono e la passano sotto silenzio, quando invece piuttosto non la bistrattano in descrizioni false e trascurate. E nessuno di quanti ne scrissero cercò mai d'indagare il vero significato del sentimento che vi domina, e che è di una profonda concezione devota, ma più realistica ed umana che asce-

tica e mistica. Concezione e sentimento perfettamente consoni a quello stato d'animo in cui, per l'influenza della riforma cattolica, si trovavano gli artisti credenti di allora, e quelli specialmente che non vivevano in diretti contatti con Roma, quelli ai quali giungevano soltanto i benefici effetti spirituali del riordinamento della Chiesa, senza che loro apparissero i lati meno retti e meno nobili dell'artificiosa e voluta rinascita del sentimento religioso.

Se a stabilire il carattere religioso e non artistico e decorativo di questo gruppo non bastasse l'interpretazione da me datane, che si basa tutta sopra una semplice analisi spirituale delle figure, ci sarebbero i documenti a provare che lo Scalza lo scolpì per farne una immagine devota. Egli lo disse esplicitamente e lo dimostrò chiedendo con insistenza che la sua immagine fosse posta sopra un altare, e pur tra le invidie e le ammirazioni i suoi contemporanei lo sentirono ch' era un'opera devota, come lo sentono ancora adesso i credenti, perchè, sebbene l'insipienza dei moderni abbia tolto alla immagine il suo altare e l'abbia lasciata come una qualunque opera decorativa lì nella Cappella Nuova, sul basamento della Pietà più volte io stesso ho letto frasi devote di preghiera e di raccomandazione alla Vergine scrittevi con la matita, e più volte ho sorpreso espressione devota e mormorii di preghiere sul volto e sulle labbra di genti semplici, che religiosamente si appressavano al simulacro.

Appena terminato di scolpire quel gruppo, che egli chiamava: « *immagine della Pietà* », lo Scalza si riprometteva (1580) di indicare egli stesso ai Soprastanti dell'Opera il luogo più adatto della cattedrale per esporla alla venerazione dei fedeli con qualche ornamento intorno; ma allora l'immagine provvisoriamente fu posta nella Cappella Nuova, avanti alla Cappellina che s'apre nella parete occidentale, dove il Signorelli aveva dipinto la sua Pietà e dove in un urna marmorea erano conservati i corpi dei Martiri S. Faustino e S. Pietro Parenzo, che nel 1616 furono tolti di lì e messi in un armadio nella Cappella del Corporale.

Lo Scalza invece pare che desiderasse di veder posto il gruppo sopra l'altar maggiore della Cattedrale, ma non lo contentarono, e otto anni dopo, egli, lamentandosi che l'immagine della Pietà fosse alla mercè di tutti, *tenuta come uno straccio*, non potendo ot-

tenere che almeno la si mettesse nella Cappella del Corporale, dove non sperava che ai suoi tempi si facesse quella regolarizzazione e quell'ampliamento cui egli fin da prima pensava, chiese che almeno gli si permettesse di farvi un poco di ornamenti intorno e di costruirvi avanti un altare col suo zoccolo e di circondarla di una cancellata come quella che allora si vedeva intorno al monumento del Card. De Braye in S. Domenico, affinchè fosse riguardata e fosse messa al riparo dal pericolo di danni e di rotture (1588).

Ma se forse allora vi fu fatto l'altare, che fino agli ultimi tempi vi restò innanzi, non lo accontentarono quanto alla custodia deldell'opera preziosa: infatti solo nel 1590, dietro suoi nuovi lamenti, fu deciso che, quando non vi si esercitava il culto, la Cappella Nuova rimanesse chiusa per riguardo della mirabile scultura, e nel 1597 si pensava di darle, per maggior devozione, una nuova sede e più adatta, e nel 1607 si decideva, ma senza effetto, di porla sopra l'altar maggiore della chiesa. Solo nel gennaio del 1617, pochi mesi avanti che lo Scalza morisse, si stabiliva di porre ferrate e cancelli a salvaguardia della Pietà, che, sebbene posta sull'altare, veniva toccata dai devoti tanto da far temere danni o per disgrazia o per malignità.

E la Pietà rimase nella Cappella Nuova, dove l'altare postovi innanzi soddisfaceva in qualche modo la divozione del popolo ed appagava in parte il desiderio dell'artista, quel desiderio per il quale nessun rispetto si ebbe negli ultimi restauri, quando, da chi non capiva quale stolta deformazione si faceva al concetto, al sentimento, alla volontà dello Scalza e quanto ne avrebbe scapitato lo stesso valore artistico e spirituale dell'opera, l'altare fu rimosso come un inutile ingombro devoto.

Eppure fin da circa il 1618 la Pietà dello Scalza veniva riprodotta in una incisione dai Carrarini di Orvieto e circolava forse più come una immagine che come una qualsiasi riproduzione di un'opera d'arte. Io ne vidi una copia nel gabinetto delle stampe della Galleria Corsini in Roma.

Lo Scalza aveva appena compiuto quella scultura piena di religiosità, che già lavorava al modello di una statua di Apostolo (1580). Possiamo credere che si trattasse della figura dell'apo-

stolo S. Tommaso, del quale nel Museo dell' Opera insieme con la statua si conserva l'abbozzo in creta della fortissima testa.

S. Tommaso
(Ippolito Scalza)

Allora si voleva compire la serie dei grandi Apostoli in marmo, che dovevano essere disposti nella navata maggiore del Duomo avanti alle colonne e dei quali c'erano solo il S. Pietro e il S. Paolo dei Mosca. Nel 1587 lo Scalza diede compiuto il S. Tommaso che fu messo a posto con grandi solennità.

Se nella Pietà lo Scalza aveva fatto opera devota e aveva forse sciolto un suo voto di artista credente, nel S. Tommaso rivelò invece tutta la pensosa serenità e la fiera umanità di maturo e compiuto artista cinquecentesco.

Il S. Tommaso infatti è l'autoritratto dell'artista e la superba testa e il proporzionatissimo corpo sono il ricordo che di sè lo scultore nostro volle lasciare ai suoi concittadini.

Mentre sotto la sua direzione si scolpivano in legno le buone statue dell'Organo grande del Duomo (1582) l'altare della chiesa dell'Annunziata (1585) e il coro della stessa chiesa (1595) e la statua non bella della fontana dell'orto Clementini (1586) e le statuine poste sopra i pinnacoli delle guglie laterali di cantone (1590-1612), sempre seguendosi i suoi consigli nel 1591 era fatta, per la nave maggiore del Duomo, da Giovanni Caccini di Firenze, la statua dell'Apostolo S. Giacomo Maggiore; e dal 1595 al 1600 quella eccellente del S. Matteo, della quale nel Museo dell'Opera c' è, in frammenti, il bozzetto in coccio del Giambologna, ma che fu scolpita nella bottega del maestro francese da Pietro di Francavilla e che dal Giambologna fu ripetuta in bronzo, trasformata in un S. Luca per una delle edicolette di Orsanmichele di Firenze sulla facciata che guarda Via Calzaioli; e dal Toti fu incominciata, e dallo Scalza stesso suo maestro compiuta, la statua del St. Andrea (1589-1594). Così rimasero da farsi soltanto sei degli Apostoli per la navata maggiore del Duomo.

Fabiano Toti, orvietano, sempre in discepolanza con lo Scalza, aveva dato la graziosa Sibilla Libica, nel 1588 posta con grandi feste sul fianco della facciata verso il Vescovado, in corrispondenza della statua della Sibilla Eritrea, che non uscì dallo scalpello del Toti, come altri credette, ma da uno scalpello quattrocentesco, e stava da tempo sull'altro fianco della facciata, dalla parte delle case di Canonica.

Credo che poco più tardi, dopo il 1603, sotto la guida dello Scalza e sopra un suo modello, il Toti stesso scolpisse la statua dell'Apostolo S. Giovanni, simpatica nella sua semplice posa inspirata, che fu la settima nella serie delle grandi statue per la nave maggiore del Duomo. Ma prima ancora il Toti aveva scolpiti l'Adamo e l'Eva che ancora si vedono nelle edicolette ai lati dell'ingresso della Cappella Nuova, nel transetto del Duomo, statue di grandezza naturale ma di pochissima anima, come pure il S. Rocco (1578...) che fu messo in fondo alla chiesa a ridosso della parete di facciata, avanti alla mezza colonna che sta fra la porta maggiore e la porta laterale detta del Battesimo, il S. Costanzo (1596-1598) e il S. Brizio (1599-1601) destinati alla Cappella Nuova, dove poi furono messi ai lati dell'altare ed ora, insieme col S. Rocco e con tutte le statue degli Apostoli e col S. Sebastiano dello Scalza, sono nel Museo dell'Opera.

Nel 1603, quando ancora non era fatto il S. Giovanni e mancavano perciò sei statue di Apostoli per le colonne della nave maggiore del Duomo, gli Orvietani, che ricordavano Francesco Mosca, ormai vecchio e da gran tempo al servizio dei Farnesi di Parma, lo richiesero insistentemente affinchè volesse venire a scolpirne qualcuna in questa città, sua mezza patria, ma, sebbene se ne riparlasse nel 1608, il Moschino morì nel 1610 in Parma senza essere più tornato a lavorare in Orvieto.

Invece Mario Farnese, chiamandosi concittadino nostro, raccomandò ed offerse Francesco Mochi di Montevarchi del quale appresso diremo.

Lo Scalza, che forse su propri disegni aveva fatto scolpire tre delle eleganti acquasantiere in marmo del Duomo (quella che ora sta alla porta detta del Battesimo e prima era alla porta di Pustierla o del Vescovado, quella che sta alla porta di Canonica

e prima stava alla porta del Battesimo, e quella che ora sta alla porta detta del Corporale e prima era alla porta di Canonica ed ha la data « 1587 ») e la graziosa acquasantiera in travertino della chiesa di S. Bernardino, che nella base ha lo stemma dell'Opera del Duomo, quello dei Montemarte e la scritta: s[uora] AGNESE M[on]TEMARTE, e la data « 1588 », lo Scalza, che aveva invano fantasticato le belle forme delle statue da lui disposte ad ornare le nicchie di uno dei suoi progetti per il Campanile del Duomo, oramai era molto vecchio, e pure nel 1608 dava compiuta la statua dell' « Ecce Homo », che ancora adesso sta nella Cattedrale tra l'altar maggiore e l'altare dei Magi.

La mano appesantita dagli anni non ha certamente dato all' « Ecce Homo » quell'eccellenza e quella sicurezza di tecnica, che fa pregevoli le altre sue sculture; ma significatissima è quest'opera per chi cerca di scrutare i segreti spirituali dell'artista.

Il vecchio scultore meditò e vide la figura del suo Dio, la figura di quell'uomo che sapeva di essere Uomo-Dio e figlio del Sommo Creatore e che subiva allora gli insulti della plebaglia sfacciata ed assetata di sangue. E la mano mosse lo scalpello secondo quello che vedeva la fantasia devota.

Il bel corpo macerato dalle battiture si ripiega tutto, intirizzisce, s'impiccolisce quasi, e, nella curvatura delle spalle, nell'abbandono del torace, nella inclinazione del corpo c'è tutta la storia del martirio sofferto e dell'onta presente ed incalzante.

Nel pieno vigore degli anni certamente il nostro scultore non avrebbe saputo fissare nel marmo con tanta finezza spirituale quell'episodio della Passione, come seppe farlo quando, sul declinare della vita, il suo animo più alla meditazione ed ai rimpianti era disposto che in giovinezza non fosse stato pronto alle concezioni ardite di arte e di gloria.

Con questa dolorosa scultura termina la sua attività e forse anche la sua diretta influenza nell'arte scultorica orvietana, perchè, se pure lo troviamo a giudicare e a collaudare, insieme con Cesare Nebbia e col Franciosetto di Lorena, le statue del Mochi, queste tanto sono fuori e lontane dalla compostezza e dalla severità della sua arte che noi abbiamo disposto di parlarne altrove. E d'altronde, fin dall'anno avanti che egli compisse l' « Ecce Homo »,

era morto Fabiano Toti, orvietano come lui e sempre vissuto con lui in discepolanza, e di Francesco suo figlio e di Ludovico e di Alessandro suoi cugini, nessuna importante opera scultorica o architettonica è ricordata dai documenti noti e dalle tradizioni cittadine, nelle quali non rimangono nemmeno G. B. Scalza e Ottavio Scalza, l'un dopo l'altro, tra il 1640 e il 1687, soprastanti alle fabbriche pubbliche, e come tali ricordati dagli atti del Comune.

Ma chi potrà studiare a pieno il nostro artista dovrà seguire fuori di Orvieto la tracce di questi che portarono con onore il suo nome e di quelli che, lasciando il proprio, sotto il nome di Scalza lavorarono lodevolmente di scultura anche molto lontano di qui. Ricordo soltanto che nella cattedrale di Messina, ad esempio, Giulio Borgiani romano, sotto il nome di Giulio Scalza, scolpiva una bella statua di S. Giacomo Maggiore.

« *Il famoso Ippolito Scalza scultore ed architetto della Fabbrica* » morì di 85 anni il 22 dicembre 1617, e fu sepolto in S. Francesco nella tomba della sua famiglia presso l'altare di S. Ludovico di Francia; ma per i restauri fatti in quella chiesa tra il 1765 e il 1773, è scomparsa ogni traccia del suo deposito, come pure non v' è di lui nessun degno ricordo in Duomo, nemmeno quella lapide che venticinque giorni dopo la morte gli decretava il Consiglio generale della Fabbrica. I tre voti contrari, che accolsero, contro i settantuno favorevoli, quella proposta, rivelano che l'invidia di qualche concittadino sopravanzò forse l'affetto e l'ammirazione dei buoni ed impedì che si consacrasse nel marmo la sua memoria.

E solo ebbi la fortuna di rinvenire in un manoscritto della fine del sec. XVIII, pervenuto all'Archivio dell'Opera dall'Archivio Piccolomini-Febei, il testo dell'epigrafe che, per essere messa in Duomo a ricordo dello Scalza, aveva dettato Giacomo Cohelli, giurista ed erudito Orvietano (n. 1583, m. 1655), e non fu mai scolpita. Dice:

D. O. M. – Hyppolito Scalzae Civi Urbevetano Sculptori et Architepto celeberrimo, exterorum laude posthabita, Patriae tantum decori et ornamento semper addicto quod Christum Dominum a Nicodemo de Cruce depositum et in sinu piae Matris collocatum Mag-

dalenam manuum vulnera osculantem in uno marmoreo lapide ad vivum expresserit, Andream Johannem Thomam sola voce in marmore carentes graphice sculpserit, totum denique Templum hoc summa cum artis peritia excultum ornatum auctum reddiderit, Fabricae huius Operis Camerarius Civi optimo benemerenti et optatissimo grati animi monumentum P. Anno.....

***

Dalle finestre della sua casa, alle pupille già velate dell'artista, appariva imponente nella sua grandiosità e tristissimo nel suo abbandono, il palazzo incompiuto di Monaldo Clementini, che egli nel fiore della sua giovinezza aveva intrapreso a costruire forse sperando di emulare il Sangallo, certamente ripromettendosi di vincere il Mosca e il Montelupo.

Ma la grandezza degli uomini e delle cose umane in nessuna città fu alito vano e nebbia sottile come in Orvieto, che due volte nei secoli, solo per tempi brevissimi, seppe la gloria della dominazione e non lasciò mai fiorire nel suo seno famiglie potenti, pur donandone due all'Italia, i Medici e i Farnese, che, ai tempi dello Scalza, lontane dalla patria antica, erano già superbe di principesche fortune.

Altra grandezza invece non è vana e non si spegne in Orvieto: quella che segna presso i viventi, con le più pure forme dell'arte, i misteriosi legami stretti fra gli uomini e l'Eterno.

Legami e patti che in varie civiltà in culti diversi qui, su quest'ara rocciosa ch'è quasi fuori dai confini della terra e s'innalza come una offerta della terra verso le rive dei cieli, qui ebbero e lasciarono le impronte della loro sanzione.

Trecento anni ci vollero perchè la civiltà cristiana portasse a compimento la porta fulgida di Paradiso, che Lorenzo Maitani in una divina estasi aveva veduto, la facciata armoniosa e leggiadra come un inno cantato da un coro di spiriti celesti.

Lo Scalza aveva messo i pinnacoli sopra le guglie laterali, ultime penne smaltate delle ali agili e forti, e con l'animatissimo mosaico della Risurrezione, ideato dal Nebbia, nella cuspide alta di centro aveva incastonato gli ultimi ori e le ultime pietre preziose.

Chi sa quante volte da vecchio si sarà riposato al sedile di pietra della Casa dell'Opera avanti alla facciata, che agli Orvietani egli finalmente aveva fatto vedere compiuta!

A quei tempi forse già era stato perduto il primitivo bozzetto a colori lasciato dal Maitani, ed i bassorilievi, che i puri maestri del trecento avevano tutti rivestiti di colori vivissimi, oramai eran solo coperti, per l'encausto rimastovi, di quella delicatissima velatura bruna che li fa preziosi come avorî antichi; ma il superbo paludamento della ultima ed imperitura gloria della patria, cui s'era dato mano quando la potenza civile già volgeva a sfiorire, ora, nel pieno tramonto di ogni grandezza e di ogni potenza umana della città, era finalmente tutto intessuto e tutto costellato di gemme.

L'architetto credente, che aveva fatto realtà piena il sogno d'arte e di religione dei padri antichi, lo scultore devoto, che nel marmo e nel legno aveva cantato tutta la storia della Passione di Cristo, dalla umiliazione dell' « Ecce Homo » alla gloria della Risurrezione, poteva oramai a buon diritto intonare il cantico del cammino giunto alla meta e del lavoro portato a compimento: « Ora manda via in pace il tuo servo, o Signore, secondo la tua promessa; perchè gli occhi miei videro la tua bellezza, che tu preparasti al cospetto di tutti gli uomini, lume per la rivelazione delle genti e gloria del tuo popolo prediletto ».

Il Seicento, il Settecento e le prime illustrazioni erudite del Duomo e della Città.

Il 24 ottobre 1581 il comandante della milizia orvietana affidava all'alfiere l'insegna rossa della città sormontata dalle armi di Giacomo Boncompagni generale di Santa Chiesa: « Ecco, Signor Alfiere, vi do et consegno l'insegna della Militia, et si come honorata et netta d'ogni macchia ve la consegno, così ve dico che voi la debbiate conservare et restituire ».

Il Comune che con tali superbe parole esaltava le proprie bandiere pur già macchiate dai segni della suprema dominazione

papale, in quegli stessi giorni aveva sotto i torchi i suoi antichi Statuti che, pubblicati, quasi par si affidassero ai cittadini per le ultime difese.

Ma come si appressava il 1583 con la vergogna di un presidio pontificio di soldati Corsi in città, e invano gli Orvietani lamentavano si dubitasse di loro e invano chiedevano d'esser sottratti alla vigilanza di soldati forestieri quando « nissuno può guardare questa città con più amore, fedeltà e sollecitudine di noi medesimi », così erano vicine la Bolla dei Baroni (1585) e quella delle Comunità (1586) di Sisto V e la Bolla del Buon Governo (1592) di Clemente VIII, che unificava e accentrava in Roma l'amministrazione dei Comuni, e ben presto Urbano VIII avrebbe disteso per tutto lo Stato della Chiesa quella sua fitta rete di fortificazioni in una complessa unità militare e strategica.

Nonostante gli ampi e saggi commenti dettati dai giuristi orvietani Fabio Timei dei Bonserrini e Giacomo Cohelli, ai nostri Statuti, e sebbene sotto Paolo V, nel 1606, il Comune pei buoni uffici di Mario Farnese ottenesse dal Governatore Generale di Santa Chiesa la rocca della città, ben poco Orvieto potè salvare dei suoi antichi diritti sovrani dall'accentramento politico ed amministrativo del Papato, perchè quattro castelli soli rimasero sotto la sua diretta giurisdizione (1595) e a stento fino alla fine del sec. XVIII riuscì ad impedire che la città ed il territorio più prossimo andassero a far parte ed a confondersi col Patrimonio di S. Pietro, dal quale rimasero distinti come provincia a sè.

Cardinali, vescovi, diplomatici, giuristi usciti numerosi dalla cittadinanza nostra in questi due secoli, certo largamente influirono nelle relazioni tra Orvieto e la capitale, ma sarebbe fuor di luogo trattarne qui; come anche non diremo di quanto nella opera loro si giovassero di quella larga e sicura conoscenza della storia politica e giuridica della città che ciascuno di essi trovò modo di formarsi frugando nei pubblici archivi e negli archivi familiari allora non per anco dispersi, in questo lavorìo assiduo di carità patria validamente aiutati da studiosi che racchiusero in Orvieto la loro attività, ma che nel Numero delle Liti e delle Giurisdizioni, nel Consiglio Generale, nel Camerlengato dell'Opera del Duomo, nelle Rettorie dell'Ospedale di S.ta Maria e del Monte

Pio nessuna occasione lasciarono per affermare o riaffermare i diritti storici della città.

Giacomo di Giulio Cohelli, uno dei nostri giuristi che nella prima metà del seicento operarono a Roma e che, dopo suo fratello Domenico, fu Agente Generale presso la Santa Sede per tutte le Comunità dello Stato Ecclesiastico e per esse Comunità raccolse in un manuale in volgare le Bolle e la Giurisprudenza riflettenti le pubbliche amministrazioni (1642) e redigè un acuto e liberale commento alla Bolla del Buon Governo (1642) fornendo a tutto lo Stato una guida sicura e autorizzata di diritto amministrativo, per Orvieto mise insieme cinque volumi di documenti giurisdizionali indicibilmente preziosi e tuttora conservati nell'Archivio Comunale, ed altri molti suoi manoscritti di materiali storici e giuridici di sommo interesse cittadino lasciò presso di eredi.

Ugualmente, sebbene più con riguardi storici che giuridici, raccolse memorie utilissime per la città Carlo Cartari, congiunto del Cohelli per via di donne, custode dell'Archivio Apostolico a Roma a Castel St. Angelo. E Filidio Marabottini, cognato di Carlo Cartari che aveva in moglie una sorella di lui, esercitando due volte il Camerlengato dell'Opera del Duomo, nel 1648 e nel 1659, così l'una volta come l'altra non mancò di fissare sulla pietra memorie storiche indispensabili a conoscere per saggiamente amministrare e difendere l'antica istituzione cittadina e laicale. Nel 1648 in una lapide, allora messa nel Duomo a lato della porta di Canonica ed ora nella Casa dell'Opera di fronte alla porta d'ingresso, ricordava le origini del vistoso patrimonio della istituzione, che principalmente si fondava sulle generosissime lascite di Francesca Prodenzani (Prodo), di Giacomo Vitelleschi (Benano) e di Giovanna Monaldeschi della Cervara vedova di Pietro Antonio Monaldeschi della Vipera (Sala), patrimonio del tutto laicale, che i Papi rispettarono e difesero dagli assalti del clero e che lo Stato italiano per la maggior parte usurpò ai danni del nostro Comune e del nostro Duomo; e nel 1659, sulla facciata della Casa dell'Opera, come ancora si vede, fece incidere, con grande dispetto del Vescovo e dei Canonici di allora, l'epigrafe che ricordava come Martino V e Leone X avessero garantito e difeso per i cittadini soli della Orvietana Repubblica il supremo domi-

nio della Fabbrica di S.ta Maria, quel supremo dominio, che, rispettato e rimasto intatto sotto la dominazione pontificia, con inqualificabile e inutile arbitrio lo Stato italiano in parte usurpava nel 1866, riserbando al Governo del Re la nomina del Presidente dell'Opera.

Ma dei copiosissimi studi del Cohelli e degli altri numerosi cittadini illustri del seicento, che sarebbe eccessivamente lungo solo nominare, tutto, o almeno in massima parte, confluì per parentele e per degne cure nell'Archivio della famiglia Febei, e che, passato poi ai Piccolomini-Clementini, andò quasi del tutto disperso in questi ultimi anni e solo insignificanti e disorganici frammenti, scelti alla rinfusa, ne pervennero all'Archivio dell'Opera del Duomo.

Oltre agli studi editi ed inediti sul Duomo, dei quali in seguito diremo, oltre alle solenni dichiarazioni di antichi diritti familiari, come quella contenuta nel Memoriale degli Alberici, che affermavano una specie di giuspatronato sul Vescovado Orvietano (1606), oltre agli studi di Antonio Carrarino, di Carlo e di Antonio Stefano Cartari e di Filidio Marabottini sulle famiglie orvietane, in massima parte inediti e dispersi, in questi due secoli, in specie nel seicento, si compilarono e si pubblicarono numerosi lavori sulla storia politica, civile e religiosa d'Orvieto, dei quali non è qui da parlarsi.

Il Comune stesso che, in mano all'alto e medio ceto, vietava, nel 1607, che il reliquiario del Corporale si facesse vedere a persone di bassa condizione ma solo a Principi, Cardinali, Vescovi e Generali di Religioni, nel medesimo anno stabiliva all'unanimità di far stampare alcuni atti papali e altre scritture sulla antichità e nobiltà della città nostra, esistenti nell'Archivio pubblico, dando così esempio ed incitamento agli studiosi della storia locale.

Quella vera pleiade di uomini colti che uscì di Orvieto nel sec. XVII si era, almeno negli inizi, preparata nelle scuole cittadine.

Sul finire del sec. XVI una dotazione di D. Lorenzo Magalotti aveva fatto rifiorire un modesto Studio, dove si leggevano le Istituzioni, la Glossa e Bartolo e Teologia e Logica. La nomina del lettore di Legge spettava al Comune.

Il 4 novembre del 1596 nella sala del Consiglio, alla presenza del Governatore, del Gonfaloniere, dei Conservatori, del Podestà e dei più dotti fra i cittadini, Papirio Cartari, giovane giurista orvietano di appena trent'anni, inaugurava il corso con la prima lezione delle Istituzioni di Giustiniano.

Due anni dopo il Magalotti stesso, lamentando che i lettori stipendiati sulla sua dotazione fossero costretti ad insegnare nelle proprie case, sollecitava il Comune perchè assegnasse allo Studio le stanze terrene del Palazzo del Popolo, dove un tempo si leggeva Teologia e dove poco appresso (1609) i suoi eredi chiesero fosse posta una memoria lapidea della dotazione.

In quelle aule, al suono della vecchia Campana del Popolo, due volte al giorno si radunavano numerosi i giovani orvietani ad ascoltare i primi elementi del diritto da una serie ininterrotta di giovani e coraggiosi giuristi, che, trasferito dal pianterreno del Palazzo Comunale in quelle stanze il Monte Pio (1651), continuarono altrove le loro lezioni fino a mezzo il sec. XVIII, quando, mancato entusiasmo ai cittadini, prima si offrì il Podestà per leggere le Istituzioni (1757), poi ogni traccia dell'antica scuola andò dispersa tra il collegio dei Gesuiti ed il Seminario, per riapparire solo più tardi, nel sec. XIX, nei ricordi degli atti municipali.

Ma il Magalotti aveva anche dotato una cattedra di Logica per il Pubblico Ginnasio, con la condizione che il lettore fosse un Padre Conventuale della chiesa di S. Francesco, avesse l'obbligo di spiegare le Sacre Scritture e i Vangeli ogni domenica nella stessa chiesa, e fosse annualmente nominato dai suoi eredi.

La continuazione degli spiriti popolareschi alla francescana e la sobria rifioritura neoclassica della fine del sec. XVIII presso di noi forse derivarono da questa dotazione e da questa cattedra di filosofia affidata ai Minori Conventuali, platonici e scotiani, avversi al barocchismo ed al Gesuitismo, tanto che un Papa uscito dalla loro scuola e dai loro conventi, Clemente XIV, fu il soppressore della Compagnia di Gesù.

La cattedra di Logica continuò fino alla rivoluzione francese. Dopo ripresero il sopravvento i Gesuiti, mentre la scuola francescana non riebbe più vita.

Il vescovo Sebastiano Vanzi aveva disposto per testamento che la sua famiglia, superba a Rimini per la gloriá degli studî, mantenesse sei giovani di Orvieto alla scuola di filosofia di Perugia (1570) e il Comune lo aveva compensato dell'atto generoso costruendogli per pubblico decreto il sepolcro del quale altrove si è detto; e più tardi il Comune stesso insieme col Card. Simoncelli rivendicava un antico lascito del Card. Capocci per il quale due posti erano riservati a giovani orvietani nel collegio della Sapienza di Perugia (1604) e di ciò si faceva memoria in una lapide messa nel Duomo e dispersa ora negli ultimi restauri, così come andarono dimenticati e dispersi nei tempi a noi più vicini tutti questi vantaggiosi privilegi.

Ugualmente per opera del Vanzi sin dal 1566 la città aveva avuto il suo Seminario, secondo le disposizioni del Concilio Tridentino al quale il Vanzi aveva partecipato; ma non pare fosse riuscito molto solido quell'istituto del quale scarseggiano anche le sole memorie documentali.

La città poi aveva una propria tradizione letteraria e scolastica mai interrotta, e nella seconda metà del sec. XVI il Maestro dei Ludi Letterarî stipendiato dal Comune, aveva continuato a leggere Virgilio, Cicerone e Terenzio e ad assegnare ogni giorno quattro temi e tre epistole (1562).

Per migliorare gli studî il Comune fin dal 1584 cercava di ottenere per la città un collegio di Gesuiti; allora non fu possibile averlo quale lo si desiderava e vi si rinunciò. Vennero poco dopo (1588...) i Padri della Dottrina Cristiana, cui furono affidati i fanciulli per i primi rudimenti, ed ebbero la loro sede in Piazza del Popolo, nella chiesa di S. Bernardo e nelle case vicine, dove si dice sia stato in antichissimi tempi lo Studio Generale.

Più tardi la generosità del testamento di Muzio Cappelletti, mercante di Allerona arricchitosi a Venezia, e saggi provvedimenti amministrativi procurarono i mezzi sufficienti alla sistemazione delle scuole ed all'apertura di un collegio.

Il Cappelletti veramente aveva destinato il suo patrimonio ad un nuovo monastero da erigersi in città ed alle giovanette orvietane ed alleronesi che avessero voluto monacarsi.

Ma ne aveva affidata l'amministrazione al Comune orvietano

il quale, « essendovi in città sovrabbondanza di monasteri di monache e carestia grandissima di comodità per l'educazione dei fanciulli », chiese al Pontefice che permettesse di erogare quella eredità in un collegio per la gioventù. E l'ottenne, con la riserva di alcuni vantaggi per uno dei monasteri orvietani, quello del Gesù, e per il seminario della diocesi (1614).

Sulle rendite del Collegio Cappelletti il Comune trovava una buona somma di scudi annui da risecare e da aggiungere ai proprî assegni, e nel 1616, pur non ottenendo per il Collegio in affitto il Palazzo già del Vescovo Carvajal Simoncelli, aveva sette Padri della Dottrina Cristiana che assumevano l'incarico dell'insegnamento letterario e lo dispensavano nelle stanze di pianterreno del Palazzo del Popolo, dove allora si leggevano le Istituzioni, mettendo fuori delle porte le tabelle indicanti le varie classi secondo il tipo del Collegio Romano.

Ma la somiglianza col ben ordinato insegnamento gesuitico fu solo esteriore e formale chè, al dir dei documenti del Comune, i sette Padri cominciarono coll'indebitarsi per le grandi spese d'impianto e coll'ammalarsi e le loro scuole diedero risultati assolutamente negativi. Perciò nel 1621 il Comune, molto rudemente, toglieva loro il Collegio solo lasciandoli per la istruzione dei fanciulli, perchè intanto coll'appoggio del nuovo vescovo, Card. Pietro Crescenzi romano, aveva ottenuto che i Gesuiti venissero, e, concessione parzialissima sino allora fuori di Roma fatta solo alla città di Pavia, aprissero qui un Collegio.

Vennero dunque i Gesuiti nel 1621 ed inaugurarono il loro Collegio nel Palazzo di Sforza Monaldeschi della Cervara, allora dei Marsciano di Carnaiola, facendovi dipingere sopra la finestra del balcone quello stemma della Compagnia sormontato da un angelo volante e con la tromba alle labbra che vi si intravede ancora. E lì ebbero tra i loro primi alunni Filidio Marabottini, il futuro acuto indagatore della storia cittadina.

Poi nel 1625 ottennero dal vescovo la chiesa dei SS. Apostoli Filippo e Giacomo, il cui Priorato fu unito alla Parrocchia di S. Lorenzo « de' Arari », e nelle case vicine da loro acquistate formarono per il Collegio e per le scuole pubbliche quei locali che adesso sono del Seminario. I giovani poveri orvietani e al-

leronesi del Collegio Cappelletti e i nobili e i ricchi del Collegio dei Gesuiti avevano sotto il magistero di questi le scuole comuni; e lì fu il maggior vivaio della coltura orvietana sino alla soppressione della Compagnia.

Vedremo uscir dal Collegio dei Gesuiti la prima scintilla indagatrice intorno al Miracolo di Bolsena, e la prima illustrazione artistica della Cattedrale nostra, che, quando i figli di Sant'Ignazio giunsero in Orvieto, appariva completa, luminosa, divina, simbolo forse quant'altri mai perfetto della loro migliore dottrina e del loro più retto spirito: la Fede recinta di ogni bellezza sensibile e di ogni umano splendore.

Ma il Collegio Cappelletti, al quale Giacomo Cohelli, che era uno dei Commissari eletti dal Comune ad amministrarlo, aveva donato una propria casa, attualmente dei Gaetani, sulla Piazza di S. Francesco, nel 1653 fu assorbito, almeno per la gestione interna e per la direzione, dai Gesuiti, che avevano minacciato di chiudere il Collegio e le Scuole se non fossero stati regolarizzati i contributi del Comune e dell'Amministrazione Cappelletti a loro vantaggio. Ottennero quel che desideravano ed ebbero completamente nelle loro mani l'istruzione del Clero, perchè in quell'anno il vecchio Seminario veniva fuso o confuso col Collegio Cappelletti già in loro potere.

Ugualmente più tardi, nel 1687, chiudendo di sorpresa il Collegio ed allontanandosi dalla città, ottennero nuovi patti vantaggiosi dal Comune, ma rinunciarono a quanto pretendevano dal Collegio Cappelletti.

Quando Benedetto XIV, il papa sapiente e tollerante, che, iniziando i Musei pubblici e scambiando simpatie col filosofismo francese, preannunciava i tempi del neoclassicismo e del papato antigesuitico di Clemente XIV, dava anche alla nostra città un segno delle sue direttive ammodernatrici col sostituire i Padri della Dottrina Cristiana della Congregazione francese di Avignone a quelli della Congregazione romana che già da un secolo e mezzo insegnavano ai fanciulli presso la chiesa di San Bernardo, fu Governatore d'Orvieto uno dei più fedeli seguaci del nuovo indirizzo della Chiesa, che, crollando il gravame di tutte le esteriorità del barocchismo e del gesuitismo così nella vita come

nell'arte, intendeva sostituirvi un diretto predominio del Clero, platonico, idealista, convinto di essere al tutto divinamente inspirato.

Antonio Ripanti di Jesi era venuto nel 1748 da Roma per Governatore, accompagnato da un cattivo presagio: chè tra Montefiascone ed Orvieto la sua carrozza aveva ribaltato a causa della pessima tenuta della strada.

Del suo Governatorato, che finì nel 1751, il massimo profitto che la città ricavò fu il riconoscimento da parte di Benedetto XIV e la sanzione, sotto rinnovate tutele governative ed ecclesiastiche, delle autonomie della Fabbrica del Duomo, del che fa memoria una lapide sulla facciata della Casa dell'Opera (1750-1753).

Ma fin da allora pare che il Ripanti favorisse, contro i ceti nobile e cittadino predominanti in città, le direttive più borghesi e popolaresche, sebbene non sempre sostenuto dall'autorità centrale che si manteneva spesso attaccata alle tradizioni nobiliari, come quando riservò ai soli nobili l'amministrazione dell'Opera (1753).

Tornato nel 1662 in Orvieto come vescovo, il Ripanti non pare estraneo a quelle mosse audaci dei « Zelanti », un gruppo di cittadini che, con opportuni memoriali alla Congregazione del Buon Governo, chiedevano la riforma amministrativa del Comune (1770) e che allora vedevano respinte, ma qualche tempo dopo seguite le loro proposte dagli organismi governativi.

Quando poi, nel 1773, il Papa dei Frati Conventuali, il vecchio maestro di Scotismo, Clemente XIV, ebbe soppresso col famosissimo Breve la Compagnia di Gesù, il Ripanti subito ottenne per il suo nuovo Seminario non solo i beni del Collegio orvietano dei Gesuiti, ma anche quelli del Collegio Cappelletti, che con la chiusura dell'altro Collegio aveva perduto le scuole, ma che già dal Ripanti era stato riordinato a sè.

Invano il Comune simpatizzante coi Gesuiti aveva tentato ogni via perchè non venissero assorbiti dal Clero e per il Clero tutti i mezzi finanziari destinati alle pubbliche scuole, anzi fu costretto ad assegnare annualmente alle Scuole del Seminario il contributo che prima pagava ai Gesuiti per le Scuole pubbliche; e il Vescovo, polemizzando con quelli che non avevano approvato l'erezione del Seminario, il 16 dicembre 1779 lo inaugurava negli antichi locali dei Gesuiti, presso i SS. Apostoli.

Il Comune intanto, valendosi del suo diritto a nominare quattro giovani da istruire gratuitamente, che risaliva in origine alla fondazione Cappelletti ed allora lo si considerava come corrispettivo del contributo cui era astretto per il Seminario, elegge solo giovani del ceto nobile o cittadino, perchè appunto nelle mani di questi due soli ceti, fedeli ai Gesuiti, era allora il Comune. Ed il Ripanti di rimando istiga ed appoggia il ceto degli artigiani a promuovere causa contro il Comune, sostenendo che al loro ceto soltanto, al solo ceto dei poveri e non a quello dei nobili e dei cittadini spettava di godere del lascito di Muzio Cappelletti.

Il 14 marzo 1780 il Consiglio, tutto di nobili e cittadini, tratta di questa causa, che con un memoriale degli artigiani è stata portata innanzi al Papa ed è appoggiata dal Vescovo, e decide sdegnosamente di costringere gli artigiani a smascherarsi e ricorre alla Congregazione del Buon Governo.

Due giorni dopo, la mattina del Giovedì di Passione, 16 marzo, il Vescovo Ripanti lo trovano morto nel suo letto, avvelenato. « Era stato contrario alli Gesuiti » commenta Don Gaetano Majoli, cronista quasi coevo.

La fine del Vescovo orvietano e le dicerie che l'accompagnarono han troppa analogia con quanto era già avvenuto a Clemente XIV e gli era stato paurosamente preannunciato dalle devote visionarie di Valentano e di Montefiascone.

Il Card. Paolo Francesco Antamori, che successe al Ripanti nel Vescovado orvietano, pare il Pio VI succeduto a Clemente XIV, avverso sempre ai Gesuiti, ma prudente e moderatissimo. Mantenne anzi aumentò il Seminario; rinvigorì la Scuola Pia per le fanciulle, fondata sotto influenze gesuitiche dal Vescovo Marsciano (1734-1754) nelle case già di Bastiano Febei, in Via Albani n. 13; rinnovò, nel Palazzo della Baronessa Valenti al Corso, le Scuole dei fanciulli, da lui affidate ai Fratelli delle Scuole Cristiane od Ignorantelli venuti da poco di Francia (1794). Cioè nulla fece a favore dei Gesuiti, chè anzi a storico del Duomo ebbe un Padre Conventuale, il Della Valle, e sotto di lui fu spedito il Breve di Pio VI che troncava la questione tra il Comune e il ceto degli artigiani, e, come già prima il Comune aveva do-

vuto cedere al Seminario la libera amministrazione del patrimonio Cappelletti (1782), così ora per quel Breve papale toglieva al Comune qualunque diritto di nomina dei giovinetti da educarsi ed istruirsi gratuitamente.

Sarà il turbine della Rivoluzione e del Napoleonismo che farà poi scomparire del tutto il Francescanesimo ed al contrario ridarà vita e predominio ai Gesuiti. Troppo larghi segni avevano essi lasciati della loro opera educativa nelle classi superiori della cittadinanza.

Quasi ogni palazzo, ogni casa della nobiltà e della borghesia ha sulla porta scolpito o dipinto in forma di stemma alla maniera seicentesca o settecentesca il Nome di Gesù (IHS). E se abbiamo elementi per stabilire che quel segno, devoto e magico ad un tempo, si usava in Orvieto sin dalla seconda metà del secolo XIV e che più largamente ve lo diffuse la predicazione di San Bernardino da Siena (1427), pure i più dei numerosissimi esemplari ora rimastine non sono che una energica conferma della continua, assidua presenza spirituale dei Gesuiti nella vita cittadina di questi due secoli.

Se all'influenza dello spirito critico e individualizzatore dei Gesuiti è dovuto il rifiorir di studi severi di storia locale come quelli del Marabottini, alla loro opera diretta, incominciata a svolgersi subito dopo la loro venuta, si deve uno speciale interessamento indagatore per il Miracolo di Bolsena e per le sue reliquie da gran tempo nascoste nel tabernacolo smaltato di Ugolino di Vieri. In esso non era visibile nemmeno il Corporale, il sacro pannolino che gli dava il nome. Aperti gli sportelli smaltati si vedevano dodici riquadri o specchi d'osso commessi in una grata argentea, e sotto era celata la reliquia, tanto che Leone X, nel 1515, per vederla aveva dovuto far aprire da un orefice il reliquiario.

Un opuscolo intorno al Miracolo di Bolsena era stato pubblicato dal bolsenese Alessandro Donzellini nel 1585; ma non pare che avesse suscitato allora un grande interesse; e forse fu soltanto una normale premura di conservazione che nel 1601, su disegno dello Scalza, fece rinnovare l'antica lapide in marmo rosso con la narrazione del Miracolo, che nella copia moderna si vede ora nella parete orientale della Cappella del Corporale.

Si dice poi che nel 1605 il Card. Girolamo Simoncelli tentasse di far nuovamente aprire il reliquiario senza però riuscirvi. E pare che nel 1610 si siano anche trovati nel piccolo ripostiglio sotterraneo del tabernacolo marmoreo dove sta racchiuso il reliquiario alcuni altri residui delle reliquie del Miracolo, tanto che si stabiliva dai Soprastanti dell'Opera di fare per quei residui un nuovo reliquiario in argento e cristalli, che sembra invece non sia stato eseguito. Certo è che l'anno appresso Girolamo Bernardini, un orvietano stabilito a Milano, pubblicava una breve memoria sul Corporale e sul Duomo ottenendo per la pubblicazione un regalo in denaro dal Comune (1611).

Intanto una incisione del Reliquiario e del Corporale veniva messa in circolazione fin dal 1618 da Antonio Carrarino e da Leandro suo figliuolo in Orvieto, e Antonio provvedeva poi nel 1622 ad illustrarla con un suo opuscolo.

Ma nel 1621, col Card. Pietro Paolo Crescenzi romano che allora assumeva il Vescovado Orvietano, erano venuti in Orvieto i Gesuiti e la prima ricognizione del Reliquiario fu fatta nel 1623 dal Cardinal Crescenzi, avendovi a principale operatore appunto un dotto gesuita, il P. Giovanni Rho.

Allora fu tolta la grata argentea che coi suoi dodici riquadri ossei o di talco nascondeva il Corporale, ed in luogo di quella vi fu messo un terso cristallo di Venezia. In quella circostanza un pittore ingegnere (forse Gabriele Mercanti) ebbe l'incarico di cercare nel Reliquiario il nascondiglio, allora sconosciuto, dei residui dell'Ostia del Miracolo, ma se anche lo trovò non riuscì a muoverlo e ad aprirlo.

Lo scoprimento dell'antica reliquia commosse un pesante poeta orvietano, Giulio Cesare Bottifango, che nel 1626 pubblicava un plumbeo poemetto epico sul Miracolo di Bolsena. E nel 1629 i Soprastanti dell'Opera facevano scolpire, nel vano che si apre sulla parete orientale della Cappella del Corporale, di fronte alla lapide restaurata nel 1601, l'atto notarile di questa ricognizione del 1623 (per errore la lapide dice « 1624 »).

Intanto un altro dotto gesuita, il P. Manfredi, corrispondeva con Carlo Cartari per averne notizie sicure e precise intorno al Miracolo.

Più tardi, un altro vescovo erudito, il domenicano Giuseppe della Corgna, che volle riordinato l'archivio vescovile e curò il rifiorire del culto per S. Pietro Parenzo podestà e martire orvietano, nel maggio del 1658 faceva una breve ricognizione della cassetta racchiusa nel ripostiglio sotterraneo del tabernacolo marmoreo dove rinvenne altri residui di pannilini riferentisi al Miracolo ed una piccola scritta su pergamena.

In questa circostanza, per farne un dono a Papa Alessandro VII, fu commessa una copia in colori del Reliquiario al pittore orvietano Giovan Maria Colombi, il quale nel lavoro ebbe aiuto da un altro pittore orvietano stipendiato dall'Opera del Duomo, Giacomo Pierucci. Quella copia dal Papa Chigi fu donata al suo cerimoniere ed amico Mr. Francesco Ravizza, da questo fu riportata in Orvieto ed ora è nel Museo dell'Opera, come altrove si è detto.

Il Colombi nell'eseguire il lavoro, ricordando i vani tentativi fatti nel 1623 dal pittore suo maestro (forse Gabriele Mercanti), si diede a cercare nella cuspide centrale del Reliquiario e tanto fece che trovò il dischetto mobile e chiuso anteriormente da un cristallo dove erano riposti i residui dell'Ostia del Miracolo, che di lì con grande solennità furono tratti il 31 luglio dello stesso anno, il giorno di St. Ignazio di Loyola, e, soddisfatta la devota e critica curiosità, e redatto un rogito delle circostanze della scoperta, tutto fu rimesso nello stato primiero. Lo stesso vescovo Della Corgna ne lasciò pubblica memoria nella stampa dei suoi Atti Sinodali (1667).

Intanto però, tra il 1663 e il 1664, Opizzo Pallavicini, quando era governatore d'Orvieto, aveva fatta una nuova ricognizione della cassetta racchiusa nel ripostiglio sotterraneo, insieme con un erudito viterbese, D. Domenico Magri, il quale lesse due cartuccie con inscrizioni gotiche, egli dice, che vi erano unite. Un'altra ricognizione della stessa cassettina fu compiuta nel 1677 dal Vescovo Card. Bernardino Rocci, che pare facesse allora eseguire il nuovo reliquiario in legno coperto di lastre d'argento e di cristalli che fu deposto nel ripostiglio sotterraneo con la più antica cassetta di legno. Il P. Giacinto Ravicini, domenicano, nel 1679 e nel 1696 pubblicava una Storia del Corporale e di queste allora

moderne vicende. Più tardi, nel 1718, Michele Teroni, Vescovo di Venosa, amministratore della diocesi Orvietana, faceva una nuova ricognizione del ripostiglio e trovava il reliquiario fatto eseguire dal Rocci e l'antica cassetta e le due brevi scritte in antichi caratteri, che, se esistessero ancora, sarebbero forse i più antichi e i più autentici documenti del Miracolo.

Nel 1722 Splendidiano Andrea Pennazzi di Soriano, Vicario generale della diocesi d'Orvieto e studiosissimo delle memorie locali, entrava egli stesso nel ripostiglio e trovava quello che si era visto nel 1718. Una Istoria molto estesa e minuziosa fu da lui data alla luce nel 1731 intorno al Corporale Orvietano e testimonia della pazienza e della non dispregevole acutezza di quei nostri vecchi indagatori. Una incisione del reliquiario fu per quell'opera disegnata da D. Domenico Fiori, pittore orvietano, e quel disegno, sebbene scadentissimo « che sembra fatto di ricordi », fu poi nuovamente inciso sotto il vescovado di Giuseppe Marsciano, forse quando nel 1743 questi fece un'altra ricognizione delle reliquie del Miracolo.

Con l'opera del Pennazzi pare che termini la nostra attività scientifica, che, già uscita dalle mani dei cittadini, presso di questi diveniva sempre più vuota ed inconcludente. Ne rimane ultimo saggio degno di menzione, nonostante le sue deficienze, la raccolta di notizie sugli scrittori orvietani fatta nel 1751 da G. B. Febei, che attingeva da libri e manoscritti della Biblioteca e dell'Archivio Choelli-Cartari-Febei allora di sua proprietà, per incarico del celebre letterato G. M. Mazzucchelli.

Mentre i discendenti dei Baschi di Orvieto entravano in corrispondenza cortese ed erudita coi Baschi di Francia (Archivio Gaddi) e il Conte Livio Pollidori, avendo a scrivano un Paolo Zampi, redigeva l'inventario dell'Archivio Segreto del Comune da me in parte ritrovato nelle soffitte del Palazzo Municipale (1771), il Padre Onofrio Rinaldi, carmelitano, riordinava e catalogava l'Archivio dei Canonici Regolari di S. Giovanni Evangelista (1765) e quello dei Missini (1766), e il Card. Giuseppe Garampi, l'eruditissimo vescovo di Montefiascone, dai nostri Archivi del Vescovado e del Comune faceva trarre copie di moltissimi documenti, che sono rimaste nel suo schedario (Archivio Vati-

cano) collazionate accuratamente da lui stesso e fornite anche di qualche prezioso apparato critico per vari studi sulla antica storia della nostra regione; ed un altro forestiero, un frate Conventuale, il Padre Guglielmo della Valle, già noto per studi di storia dell'arte, scriveva la prima storia del nostro Duomo. Ne parleremo altrove.

Se influirono sulla coltura e sull'arte orvietana i Gesuiti e le loro scuole, non meno si deve tener conto dell'influenza che esercitarono presso di noi le biblioteche pubbliche e private.

Nel 1649 Giacomo Choelli aveva donato la sua, ricchissima, al Collegio Cappelletti perchè fosse a disposizione dei cittadini.

Passato quel collegio nel 1653 sotto la direzione dei Gesuiti, la Biblioteca del Cappelletti si confuse con quella più antica del Seminario e con quella del Collegio dei Gesuiti.

Aumentata per un lascito del Vescovo Giacinto Silvestri nel 1762, alla soppressione dei Gesuiti il Vescovo Ripanti la ottenne per il nuovo Seminario, e si riprometteva di regolarne con apposito orario e opportune disposizioni l'antico uso pubblico, che invece da allora (1778) pare sia cessato del tutto.

I vari conventi della città avevano ricche biblioteche ed archivi importanti dei quali fornisce qualche notizia il Padre Della Valle nella sua storia del Duomo.

Ma nella seconda metà del sec. XVII anche un'altra Biblioteca era a disposizione del pubblico orvietano, quella ricchissima di Mr. Francesco Maria Febei raccolta nel suo nuovo palazzo, ora di Federico Cialfi, sul Corso, ove l'architrave della porta dell'antica Biblioteca ha la scritta « BIBLIOTECA PUBLICA ». Il Febei s'era ripromesso di donarla alla città con una dotazione per lo acquisto dei libri e per lo stipendio del Bibliotecario, ma in seguito, per quanto afferma un suo erede, G. B. Febei, rinunciò alla buona idea e la lasciò libera alla sua famiglia, presso la quale per parentele andarono a finire tutte le carte dei Choelli e dei Cartari e la preziosissima raccolta di sigilli e il medagliere di Carlo Cartari; ma tutto fu disperso nell'ultimo secolo.

Non minori influenze che i giuristi, gli storici e le scuole e le biblioteche devono aver esercitato sul gusto artistico orvietano i letterati, i poeti e le poetesse numerosi in città, che forse tro-

varono una specie di cuccagna, approvata e benedetta dalle superiori autorità, in quella Accademia dei Risvegliati che nel 1673 Mons. Francesco Maria Febei inaugurava nel suo palazzo al Corso e poi, forse subito dopo la sua morte (1680), decadde e alla meglio vivacchiò sino alla fine del '700 tenendo le sue tornate nel Palazzo del Governatore.

Sulla base della Cappella dei Musici del Duomo e del grandioso organo della cui antichissima voce potente, sacra e profana ad un tempo, fa testimonianza anche il nostro poeta quattrocentesco Simone Prodenzani, nei sec. XVII e XVIII fu un imperversare di esecuzioni di Oratori e di Cantate scritte da musicisti orvietani e forestieri su parole di poeti e poetesse locali, cui non mancò di fare spietata concorrenza, con le sue accademie musicali, il Collegio dei Gesuiti.

Più influente, forse anche per la festa di colori e di luce che aggiungeva la scena, deve essere stata l'Accademia del Teatro.

Non solo nel 1627 le nuove Compagnie devote, riprendendo per poco le antiche tradizioni dei Disciplinati, in Piazza del Comune celebravano con sfarzo seicentesco una sacra rappresentazione; ma l'Accademia dei Giovani nobili, che forse portava il nome di Scemi o di Confusi, animava delle proprie recite e di esecuzioni musicali il Teatro del Palazzo del Popolo nel Carnevale e nelle feste del Corporale e di Mezzo Agosto, e si rinnovava nel 1680 sotto il nome di Accademia dei Misti e ingrandiva il Teatro e offriva la protezione dell'Accademia a Cristina di Svezia, prendendo per insegna due palme intrecciate (due « fenici », come si diceva alla latina) in omaggio della Regina stessa, che quelle piante aveva nello stemma. Povere « fenici », che trassero in inganno alcuni moderni studiosi, i quali credettero che quel nome indicasse la mitica bestia sempre rinascente dalle proprie ceneri!

Due donne, per varia fama tra le più celebri del seicento, entrano a questo punto nell'annedotica orvietana, ed una, purtroppo, aveva sangue orvietano nelle vene. Dico di Donna Olimpia Panfili, nata da un Maidalchini e da una figlia di Giulio Gualterio di Orvieto, presso il quale il Maidalchini aveva fatto fortuna.

Ben poco si può fantasticare sulle relazioni di Donna Olimpia con Orvieto.

Ma bisogna ricordare che molti e molto influenti furono a Roma gli orvietani in quei tempi e che suo padre, prima che la Gualterio, aveva avuto in moglie una Febei di Orvieto, dalla quale gli era nato un figlio, Andrea.

Gualterio, Febei, Choelli, Cartari, tutte famiglie da poco uscite o nel punto di uscire dalla borghesia, si tiravano appresso nella loro ascesa altri orvietani.

E fu un orvietano quel Mons. Francesco Ravizza che, Conclavista del Card. Filippo Antonio Gualterio dopo la morte del papa di Donna Olimpia, Innocenzo X, fu mandato diretto dal Conclave alle carceri di Castel St. Angelo attraverso il celebre corridoio di Alessandro VI, perchè era stata sorpresa la sua corrispondenza con Donna Olimpia che voleva essere al corrente della temibile elezione. Ma poi, eletto il Chigi, Alessandro VII, mortale nemico della potente Olimpia, strana fu la sorte: chè Monsignor Ravizza divenne cerimoniere del Papa e tanto intimo gli fu da riceverne un grazioso sonetto carico di garbati improperii col quale il Papa gli prometteva di... non farlo mai cardinale (di che il Monsignore cortigiano lo ricompensò obbligando i suoi eredi a fornire ogni anno per sempre ai Chigi un centinaio di autentici fiaschetti di vino orvietano), mentre Donna Olimpia dal nuovo papa fu cacciata da Roma e relegata in Orvieto (1655). E di qui pare che ella si allontanasse nel 1656 per sfuggire quella pestilenza, che girando il territorio non infestò la città, come testifica una lapide posta nella Cappella del Corporale in Duomo, ma che invece pare abbia colta la fuggitiva e l'abbia tratta a morte a S. Martino al Cimino (1657).

L'altra donna famosa fu la Regina Cristina di Svevia, che in quello stesso anno 1657 faceva uccidere barbaramente nel Castello di Fontainebleu, dove era ospite del re di Francia, un nobile orvietano della sua corte, Giovan Rinaldo Monaldeschi; e per la vigliaccheria e la cortigianeria di quei tempi, ventitre anni dopo, da un altro Monaldeschi, da Paolo Antonio, primo Principe della nuova Accademia dei Misti, la stessa Cristina veniva proposta per protettrice e Signora dell'Accademia, che dallo stemma di lei prendeva la sua insegna. Al primo Monaldeschi la barbara Regina aveva fatto largamente distribuire colpi di spada da tre sche-

rani, al secondo, in una lettera, con sovrana larghezza esprimeva il gusto particolare che, come amica della Virtù e di quelli che la professano, aveva provato per la erezione della nuova Accademia e per l'omaggio fattole.

Ma che i tempi fossero vili e tralignati ormai del tutto, sebbene si provvedesse alle zitelle orfane (1655), agli orfani (1660 ?) ed ai trovatelli (1739), ce lo dicono le beghe che Fisimbo Marabbottini, figlio dello storico Filidio, subito dopo la morte di suo padre (1684) ebbe coi Gesuiti, che nelle loro scuole gli avevano punito un figliuolo; e mentre queste beghe assurgevano a fatti di capitale importanza per la vita cittadina, il Comune, e per lui Bernardino Saracinelli succeduto nella custodia del pubblico Archivio allo storico Marabottini, dovevano ricorrere a imbrogli di servette, di preti, di confessioni e di scomuniche per cavar di mano allo stesso Fisimbo una cassa di pergamene, di libri e quaderni dell'Archivio Comunale, che suo padre dall'Archivio stesso, da lui ridotto in condizioni deplorevolissime, aveva tratte ed erano rimaste nelle mani dell'erede.

Nel tramonto della familiare e privata dignità s'ecclissavano i ricordi della grandezza della patria; basti ricordare che allora, nel 1688, il Numero delle Giurisdizioni stabiliva di vendere gli ultimi tubi di piombo rimasti sul muraglione dell'antico acquedotto, omai abbandonato ed inutile, e il ricavato ne andasse per i sempre tentati e sempre vani restauri del Ponte Giulio sotto il quale il Paglia non voleva a nessun costo passare.

L'Opera del Duomo, che aveva ottenuto sino a quei tempi solo privilegi ed esenzioni dai Pontefici, ora che lo stato accentratore assorbiva la vita e le autonomie cittadine, seguendo l'esempio degli altri enti morali, non disdegna i sussidi papali.

Giovan Francesco Albani poco più che trentenne era stato Governatore della città (1681-1682) e, salito nel novembre del 1700 al soglio pontificio col nome di Clemente XI, memore di Orvieto, non lesinò di elargizioni anche per i restauri dei mosaici della facciata (1713).

E allora e durante tutto il settecento in Duomo più si lavorò con sussidi di Cardinali della famiglia Albani e della famiglia Gualtieri e di Vescovi Orvietani e di Comitati cittadini, che

non con i proventi del patrimonio dell'Opera e con i contributi del Comune e con le anonime elemosine e con i pii legati come nei tempi più antichi.

Vedremo come l'albeggiare del nuovo orientamento della città travolgesse gli ultimi rimasugli dell'anima cittadina che oramai, perduta fierezza e serietà, s'attardava nelle più misere quisquilie.

Ora il Comune si preoccupava molto della montura militare da sostituire alla livrea dei suoi tre trombettieri, perchè vestissero come le bande di altre città (1779), e concedeva il Palazzo Comunale per sede all'Accademia del Nobile Casino (1783), ed era necessario l'intervento del Governatore papale per vietare che l'aula Consiliare fosse concessa per spettacoli « a vagabondi, poeti, cantatori, suonatori, spadaccini ed altri consimili che vivono di cotale industria » (1790), mentre invece si tollerava che il popolino invadesse la loggia del Palazzo Comunale per assistere alla solita caccia del bove, che nelle feste più importanti empiva di muggiti e di urla la nostra Piazza Maggiore (1792).

* * *

Morto Ippolito Scalza, dopo che al pericolare delle colonne cilindriche del Duomo fu posto riparo, prima forse con le armature disegnate da Copparo dei Coppari (Museo dell'Opera), poi con le cerchiature in ferro che tuttora le stringono e le sostengono, e dopo che Francesco Scalza ebbe tralasciato la suprema vigilanza dei lavori della cattedrale, nessuna importante opera architettonica vi fu compiuta fino ai restauri del secolo passato.

Ne rimase affidata la direzione dei lavori ai mosaicisti, dei quali solo Angelo Brocchi, a mezzo il settecento, ebbe il titolo di architetto ed ingegnere.

Dei lavori di questi due secoli nel Duomo, ricorderemo l'altare in legno intagliato e dorato messo al centro della parete meridionale della Cappella Nuova quando, nel 1622, vi fu trasportata dal fondo della navata meridionale della chiesa l'immagine antichissima della Madonna della Tavola. Quell'altare fin da allora nascose la mezza figura di Stazio e parte delle decorazioni pittoriche del Signorelli, ma poi, come vedremo, andò distrutto.

Allora dalla Cappella Nuova si tolse la statua dell'Assunta, che in un armario o tabernacolo di legno dorato, assai più antico, si venerava sopra l'altare originario del quale ci sfuggono il tipo e la forma, ma che certamente non era addossato alla parete; e questo simulacro in legno dipinto e dorato, che in quella circostanza deve aver subito qualche restauro, fu messo sopra un nuovo altare, fatto allora nella parete occidentale della Biblioteca di Antonio Albèri, che col nome di Cappelletta conservò il suo altare almeno fino al 1833.

Ora quell'altare è scomparso e la bella statua dell'Assunta non appare fuori degli armadi che per le feste di Mezzo Agosto.

Contemporaneamente si costruivano e si scolpivano in marmi colorati e si chiudevano con bei cancelletti di metallo le ricche balaustrate degli altari della Risurrezione di Lazzaro (1625) e del Figlio della Vedova (1627) tolte negli ultimi restauri insieme con le altre due fatte prima che lo Scalza morisse e come quelle disperse nei magazzini e solo in parte conservate nel Museo dell'Opera. Ma dalle fotografie rimaste appaiono lavori già pieni di decorazioni troppo pesanti.

Invece il pulpito in legno innalzato nel transetto e scolpito sotto la direzione di Gabriele Mercanti (1622-1636) è sobria e garbata composizione adorna di quattro buone statuine degli Evangelisti, dalla quale, chi sa perchè, nel 1912 furono tolti e dispersi il dossale e il solicchio che vi armonizzavano convenientemente.

Nel 1653, nella Cappellina della parete orientale della Cappella Nuova fu costrutta una cantorìa per i musici, ed allora ne fu tolta la tavola della Maddalena dipinta dal Signorelli e proprietà del Comune che la trasportò nel proprio Palazzo di dove ultimamente è passata al Museo dell'Opera. Un angelo affrescatovi dal Signorelli vi rimase per allora.

Il vescovo Francesco Della Corgna nel 1660 fece trarre dagli armadi e deporre onorevolmente in una nuova urna sotto la mensa dell'altare della Pietà nella Cappella Nuova le reliquie di S. Pietro Parenzo, con una epigrafe sul fianco dell'altare; e il Vescovo Card. Bernardino Rocci nel 1677 riconsacrò la Cattedrale, e forse allora nelle pareti, qua e là, furono poste quelle croci alla greca

di marmo rosso racchiuse in formelle, delle quali solo alcune sono rimaste nel transetto.

Nel 1688 i Clementini fecero restaurare l'altare, ora scomparso, che avevano nella parete di facciata dal lato del Fonte Battesimale, ed in quell'anno era stato rovinato da un fulmine.

Nel giugno 1695 anche in Orvieto infierirono quei terremoti dai quali fu quasi distrutta la vicina Bagnorea, e qui da noi, fra le strida del popolo, mentre una processione invocante misericordia si avviava con la reliquia del Corporale a rientrare nel Duomo, ad una nuova scossa fu vista la facciata terribilmente inclinarsi in avanti e restar su per miracolo. Ma vi si dovettero rifare un pinnacolo che era caduto e la statua ch' era precipitata con quello sul tetto e dentro la chiesa, e fu necessario rabberciare un altro pinnacolo ch' era rimasto inclinato.

Poi, dopo che nel 1704 le solenni feste per la incoronazione della Madonna della Tavola ebbero dato modo a Luca Danielli, a Pietro Castellucci e ad un certo Monsù Natale di sbizzarrirsi in grandiose ma provvisorie decorazioni architettoniche, scultoriche e pittoriche nel Duomo e per la città, dal 1714 al 1717 fu architettato e scolpito, da Bernardino Cametti romano, il macchinoso altare in marmi di vario colore e con statue di angeli, che racchiude quella immagine nella Cappella Nuova. Allora scomparve l'altare in legno intagliato e dorato che vi era stato messo nel 1622 e furono per sempre perdute le decorazioni e la mezza figura di Stazio, che il Signorelli aveva dipinto in quella parete della Cappella.

Un buon tratto della decorazione e quella mezza figura di vecchio ammirante stupìto il finimondo, che si diceva rappresentasse Orfeo od Esiodo, sulla parete settentrionale a destra di chi entra nella Cappella Nuova, andarono distrutti nel 1717 per il deposito sepolcrale del Vescovo Card. Ferdinando Nuzzi. Il monumento marmoreo poi fu tolto; ma ne rimase la sagoma sulla muraglia spogliata per sempre dagli ornati.

Nella Cappellina della parete orientale della stessa Cappella Nuova, dove nel 1653 era stata messa una cantoria, tra il 1722 e il 1729 i Gualterio fecero costrurre in marmi e stucchi dorati e con una balaustrata marmorea l'altare e la cappellina che, privi della balaustrata e degli stucchi dorati, che uscivano fuori dell'arco

a decorarne il contorno, ancora vi si vedono. Allora di lì furono distaccati gli affreschi fattivi dal Signorelli, dei quali l'Arcangelo S. Michele rimase nella Cappella familiare del Palazzo Gualterio fino alla seconda metà del sec. XIX. Acquistato dopo il 1872 da uno straniero, ora non si sa dove si trovi.

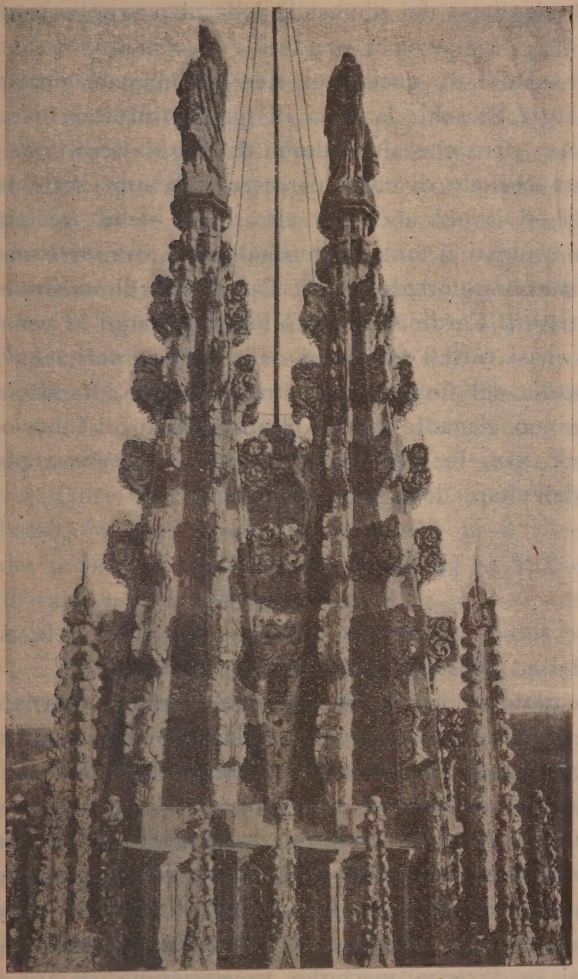
Dopo il 1732 un coro di legno fu messo ai lati dell'altare della Cappella Nuova e nascose, e conservò anche, le decorazioni signorellesche delle pareti orientale ed occidentale, nel tratto fra le cappelline e la parete meridionale. A poco a poco negli ultimi tempi il coro è stato opportunamente tolto del tutto.

Mal ridotta così la Cappella Nuova, dopo che il Camerlengo Pantaleone Saracinelli ebbe commessi a Giuseppe Ungheri romano i buoni confessionali in legno intagliato che esistono ancora nel Duomo (1741), e dopo che nella Cappella del Corporale fu scolpito sulla parete d'occidente, vicino al cancello, il non spregevole sepolcro del Vescovo Vincenzo Degli Atti (1715) e furono tolti gli antichi vetri dipinti, che chiudevano con una figura di Cristo benedicente la finestrina sopra l'altare della Madonna dei Raccomandati nella Cappella stessa (1732), a questa toccò la minaccia di un completo rifacimento.

Tra il 1754 e il 1758, rimettendo in luce il progetto dallo Scalza lasciato per ampliarla e regolarizzarla, gli amministratori e il Vescovo Giacinto Silvestri volevano ad ogni costo darvi mano. Furono subito in moto Angelo Brocchi ingegnere ed architetto e Pietro Liscacci capomastro della Fabbrica, Monaldo Dolci orvietano, dilettante di architettura, e Clemente Orlandi, Egidio Marescotti, Paolo Posi architetti, Antonio Maria Piotti e Dionisio Magari capomastri forestieri; ma la fortuna volle che ne nascesse una fierissima causa giurisdizionale tra il Capitolo, la Curia Vescovile e i Soprastanti dell'Opera avanti ai sacri Tribunali. Quella causa, qualunque ne fosse lo stato di diritto, valse ad impedire il lavoro; e fu veramente provvidenziale, altrimenti sarebbero scomparsi importantissimi documenti architettonici e pittorici, essenziali davvero per la storia del nostro Duomo.

Entro il sec. XVIII, dopo il 1714, era stato rimosso dall'altare maggiore il gran tabernacolo in legno dello Scalza più volte ricordato, ed era stato posto sotto l'arcata del Coro che,

nella cuspide, porta intarsiata l'incoronazione della Vergine; ma di lì fu tolto e disperso tra il 1785 e il 1787, quando il Vescovo Card. Antamori volle sostituirvi un brutto altare di legno rozzamente intagliato e dedicato ai Santi Pietro e Paolo, ora tolto anch'esso e sostituito da un trono per il Vescovo.



Guglia alta di destra *(restaurata dal Valadier).*

La notte del 10 Dicembre 1795 molti fulmini colpirono la facciata del Duomo. Più che ogni altra parte ne fu danneggiata la guglia alta di destra, verso l'Ospedale, e Pio VI, non essendo sufficienti ai necessari restauri le rendite dell'Opera, vi destinò anche quelle del Vescovado allora vacante (1795-1800). L'architetto Giuseppe Valadier fu preposto ai lavori.

La guglia rovinata fu completamente rifatta nei suoi due pin-

nacoli, come dimostra la ancora eccellente conservazione dei ricci a fogliami e a figure che li adornano, freschissimi anche oggi, ed ultimamente rilevati in bei calchi deposti nel Museo dell'Opera, mentre i fregi ed i fogliami dei pinnacoli delle altre guglie sono tutti corrosi.

Il Valadier in alcuni di quei ricci fece scolpire una parte dello stemma di Papa Braschi: la testa di putto soffiante.

Anche nel 1803 pare che altri fulmini danneggiassero la facciata. Ed in questo periodo di continui restauri, sempre sotto la guida del Valadier, si lavorò anche in altre parti della facciata e fu tutto rimesso a nuovo il fonte battesimale da Giovanni Ramstet o Auristiet fiammingo o tedesco, da Camillo Cardinali orvietano e da altri artisti. Il Cardinali rinnovò in questi anni le armature in pietra di quasi tutti i finestroni delle navi minori, e nel 1802, per la Cappella del Corporale, costrusse, scolpì, intarsiò in marmi ed alabastri un elegante altare, il cui gradino col Ciborio, verso la fine del sec. XIX, fu tolto di lì e messo sulla mensa posticcia di legno dell'altare della Cappella Nuova.

* * *

In questi due secoli intanto incominciano gli studi e le riproduzioni grafiche ad illustrare la Cattedrale e la città.

Abbiamo già detto di quell'opuscolo che Girolamo Bernardini orvietano aveva pubblicato nel 1611 a Milano, forse in seguito alla scoperta di certi pannilini riferentisi al Miracolo di Bolsena, unendovi anche una descrizione del Duomo.

Ma assai più fece Antonio Carrarino, uscito da una famiglia di scultori di Carrara, che fin dalla prima metà del cinquecento si era trapiantata in Orvieto per i lavori della Cattedrale. Alle sapienti cure di un erudito orvietano, del Cav. Domenico Tordi, che da molti anni in Firenze raccoglie preziosissime stampe e libri antichi di origine orvietana e di sommo interesse per la nostra storia, dobbiamo l'unica copia della più antica stampa orvietana che fino ad oggi si conosca, perchè la pianta della città disegnata ed incisa in rame dallo Scalza, già da noi ricordata, finora è introvabile.

Nella sua ricca collezione il Cav. Tordi conserva la stampa di Antonio Carrarino (mm. 290-376), che in tre sezioni illustra la città, e presenta in alto, nella prima, la facciata del Duomo e il profilo, lo spaccato, la bocca e la pianta del pozzo della Rocca con una nota dichiarativa del pozzo stesso, che, quale appare in questo primo disegno, fu poi sempre in seguito riprodotto. Nella seconda sezione v'è il titolo generale: « *Le tre meraviglie dell'Illustrissima Città di Orvieto* »; lo stemma della città, a quattro armi inquartate con qualche variante dalla forma attuale, che del resto è tutt'altro che fissa e precisa; una dedica al Gonfaloniere ed ai Conservatori cui il Carrarino promette di riprodurre quanto prima non più tre sole ma ben sette meraviglie della città, delle quali una, la figura del SS. Corporale, dice di avere già incisa; ed infine un'altra dedica ai « *preclarissimi e discreti lettori* », con molte notizie descrittive della facciata, meraviglioso artifizio come il pozzo, e col ricordo che ventidue capi d'acqua scaturiscono alle radici della collina sottoposta al sasso su cui sorge la città.

Questa, erta sopra le sue roccie, appare nella terza sezione, in basso, in quell'aspetto in cui allora la si vedeva riguardandola dai pressi della chiesa della Madonna in S. Lorenzo delle Vigne. In calce a quest'ultima sezione si legge: « IN ORVIETO P(ER) CARRARINO 1616 ».

Debbo essere grato al Cav. Tordi di una tanto ampia notizia del suo prezioso cimelio, che è finora il più antico nella serie delle stampe orvietane.

Dopo di questa, la più antica nostra stampa sin qui conosciuta è un'acquaforte con la pianta prospettica della città e col titolo: « ORVIETO - *Città di S. Chiesa - in Toscana* », che lo stesso Antonio Carrarino e Leandro suo figlio trassero, come vi dice una scritta, dal disegno di Ippolito Scalza. Nella città segnarono 57 indicazioni di luoghi e vi tratteggiarono la via percorsa dalla processione del Corporale, dandone notizia con una scritta in cui di nuovo si afferma che in altra carta era stata incisa la figura di quella reliquia. Altre scritte dànno i nomi dei quartieri della città e le distanze di questa da Roma, da Bolsena, da Perugia, dal Tevere e dal Paglia, e la scala a « *canne di piedi, et ogni cinque piedi sono otto palmi Romaneschi* » e l'orientazione

della pianta, che si presenta in direzione da SSE a NNW. Vi è inoltre ripetuto lo stemma inquartato del Comune con qualche variante da quello inciso nella stampa della collezione Tordi, ma con i suoi quattro motti: « FRUCTUS PACIS » per la Croce, « DOMINABITUR MULTIS » per l'Aquila col rastrello sul petto, « FORTIS E(t) FIDELIS » per il Leone rampante con la spada e le chiavi, « SALUS CAPITOLII » per l'Oca poggiante le due patte sulla roccia. Ed allo stemma fa simmetria una dedica al Generale Consiglio della Balia d'Orvieto firmata da Antonio Carrarino e da Leandro suo Figliuolo, che in fondo alla pianta scrissero: « *In Orvieto per detti - Carrarini - 1618* », e in calce alle indicazioni dei luoghi della città si scusarono dell'imperfezione del lavoro eseguito ad acqua forte non al bulino.

Nella copia di questa veduta prospettica, che pervenne all'Archivio dell'Opera col ricco dono della Biblioteca Bracci, è aggiunta alla base una striscia di carta ove a penna son disegnati con larga maniera quattro genî alati tenenti delle bende, in due delle quali, ai lati dello stemma Orienti, è scritta una dedica personale ad Antioco ed Oriente Orienti, dei quali il primo, nel 1617, era stato Camerlengo dell'Opera.

Delle altre meraviglie di Orvieto, che Antonio Carrarino si riprometteva di illustrare con le sue stampe, non mi è dato conoscere che il Gruppo della Pietà dello Scalza, del quale si conserva un'incisione con firma de' Carrarini nella Galleria Corsini di Roma. Non sappiamo se fosse uscita dalle mani loro quella incisione della Madonna della Fonte il cui rame è segnato in un inventario del 1633 o del 1638; non se ne conosce la stampa.

Ma Antonio Carrarino, a completare l'illustrazione della città, pubblicò in Orvieto, nel 1622, un opuscolo dal lunghissimo titolo nel quale, incominciando dalla venuta di Jano in Italia si giungeva sino ad Orvieto ed al Corporale, opuscolo finora sconosciuto, ma nel 1751 da G. B. Febei giudicato veramente favoloso e cavato dalle inezie del celebre falsario Annio da Viterbo.

Dieci anni dopo, nel 1632, un letterato Gesuita, Giacinto Hurando, dettava per i giovanetti suoi alunni nel Collegio Orvietano, una robusta descrizione poetica in esametri latini dell'esterno della Cattedrale, e nel 1635 Giacomo Cotielli, giurista ed

erudito orvietano, dava a Giacomo Lauri una sua descrizione della città, che, per essere riuscita troppo ampia, dal Lauri, nella sua completa collezione di notizie sopra varie città, fu inserita solo in breve sunto e pubblicata a Roma nel 1536, con una scadentissima pianta prospettica, tratta nel 1632 da quella dei Carrarini.

Del testo inedito del Cohelli conosco due copie: una pervenuta con gli altri pochi frammenti dell'Archivio Piccolomini-Febei all'Archivio dell'Opera, e questa ha correzioni ed aggiunte di un Cartari; un'altra nell'Archivio Baschi-Mazzanti-Bucciosanti-Gaddi, con molte interpolazioni, che scendono fino a circa il 1780, ma anche con l'aggiunta di un interessante regesto di notizie sui lavori di mosaico, di scultura e di pittura eseguiti in Duomo dal 1546 al 1715, compilato dal Conte Tommaso Pollidori, Camerlengo dell'Opera negli anni 1713-1715.

Di un manoscritto del sec. XVI o forse del XVII, intitolato *Notizie rare dell'antica città di Orvieto, prima metropoli della Toscana*, e di una raccolta di Memorie che un Francalancia aveva tratte dall'Archivio Segreto della città, sappiamo solo quello che ne accennava D. Lorenzo Giampaoli nelle sue « Memorie Storiche di Nostra Signora della Fonte (1878) ». Non mi è stato possibile averne altra notizia.

Nel 1662, Angelo Sanvitani, un orvietano stabilito a Parigi, dedicava al Card. Carlo Gualterio una grande e bella incisione in rame, ancora adesso largamente nota e diffusa, con la veduta panoramica della città, la carta dell'antico territorio con le vedute dei dieci castelli soggetti, e la veduta prospettica della città con la facciata del Duomo e col Pozzo della Rocca, parte questa ultima da noi riprodotta nella nostra illustrazione alle pagine 24-25. I sei rami originali furono donati ultimamente al Museo dell'Opera dall'Ammiraglio Enrico Gualterio.

Quando negli anni 1713-1714 sulla cuspide alta centrale della facciata fu commesso il nuovo mosaico della Incoronazione della Vergine e vennero restaurati altri mosaici, fu pubblicata, su disegno dello stesso Camerlengo dell'Opera Conte Tommaso Pollidori e dedicata a Clemente XI, una grande incisione della facciata. Questo rame poi fu nuovamente stampato nel 1791 dal P. Della Valle fra le sue tavole, insieme con quello di un interessantis simo in-

terno della Cattedrale disegnato da Francesco Panini e dedicato da Federico Valenti a Clemente XI, dove appare nella nave maggiore, fra le finestre archiacute ed il tetto, tutto un ballatoio di tavole sostenuto da mensoloni di legno e riparato da una ringhiera, e sull'altar maggiore il tabernacolo dello Scalza; e insieme anche col rame riproducente la Madonna della Tavola, inciso circa il 1704 su disegno del pittore Pietro Castellucci.

Una minuziosa, talora accurata talora fantastica, descrizione del Duomo fu redatta circa il 1714 da Girolamo Curzio Clementini; ma deve in parte derivare da precedenti descrizioni, specialmente per le pitture della Cappella del Corporale delle quali alcune fin d'allora erano perdute o irriconoscibili. Quell'opera rimase inedita; e prima, nel sec. XVIII, ne andarono per la città copie manoscritte e largamente interpolate, poi, nel sec. XIX, vi attinsero con somma frequenza, e spesso senza criterio, tutti i descrittori e gli storici del Duomo.

Dopo di allora il Pennazzi, nella sua Storia del Miracolo di Bolsena (1731) illustrò minutissimamente il Reliquiario di Ugolino di Vieri, e, per le storie del Miracolo affrescate sulla parete orientale della Cappella del Corporale da Ugolino di Prete Ilario, si riportò al manoscritto del Clementini, perchè erano già in pessime condizioni. Ed unì al suo libro l'incisione del reliquiario tratta, come dicemmo, da un disegno di D. Domenico Montefiori, poi di nuovo incisa, sullo stesso disegno, durante il vescovado di Giuseppe Marsciano, forse nel 1743, e da questo rame ristampata dal Della Valle tra le sue tavole nel 1791.

Non prive d'importanza per la storia artistica del Duomo sono le memorie legali che servirono per la causa giurisdizionale dibattuta nel 1757-1758 tra il Capitolo, il Vescovo e l'Opera per i restauri alla Cappella del Corporale. Nell'archivio dell'Opera del Duomo esistono due copie manoscritte di una di quelle memorie, ed un'altra, corredata di molti documenti, tra i quali alcuni ora dispersi, fu pubblicata da Arcangelo Palazzi (1758).

Con intenti assai modesti un orvietano, pare D. Carlo Sannella, nel 1781 pubblicava un volumetto originale di Notizie istoriche della Cattedrale con una sommaria descrizione del monumento. È lavoro migliore della fama che gli han creata gli storici

posteriori, i quali, pure sfruttandolo, lo accusavano di aver giovato solo a quei bravi Ciceroni, che, fin d'allora, costringevano i contadini, ammiratori instancabili della facciata, ad ascoltarli a bocca aperta.

Pochi anni dopo, nel 1791, il Padre G. Della Valle dei Minori Conventuali, sui documenti raccolti nell'archivio dell'Opera, pubblicò un'ampia storia del Duomo, più voluminosa per le preziose notizie sugli Archivi Orvietani e sulla storia ecclesiastica della città e per i documenti largamente ma confusamente raccolti, che non per la parte coordinativa ed illustrativa.

Ma egli ha il grande merito d'aver riconosciuto per il primo l'importanza dei documenti degli archivi Capitolare e Vescovile relativi alla fondazione del Duomo, di quei documenti che, dopo di lui, vennero ripubblicati più scorrettamente e meno compiutamente ancora di quanto egli non avesse fatto. Ed anche è suo merito l'aver per il primo intuito che le undici scene chiaroscurate dal Signorelli nei riquadri tra la Cappellina Gualterio e l'altare della Cappella Nuova, dovevano rappresentare scene della Divina Commedia.

Il suo libro fece conoscere la Cattedrale nostra, ma più che il suo libro, dove, tra l'altro, è grave l'errore d'aver ritenuto per primo ed unico architetto del monumento il Maitani, valsero le trentotto tavole che lo accompagnavano.

È una raccolta di grandi rami, tra i quali ripubblicò quei vecchi e già citati della facciata e dell'interno (1714), della Madonna della Tavola (1704?) e del Reliquiario del Corporale (1743?), aggiungendovi una pianta e uno spaccato della chiesa, una facciata di scorcio col fianco settentrionale visto da NW, disegnati da Giuseppe Barberi romano; dodici tavole dei bassorilievi della Genesi del primo pilastro della facciata, la risurrezione dei morti e l'inferno del quarto pilastro, le otto storie del Miracolo di Bolsena smaltate nel Reliquiario di Ugolino di Vieri, i grandi affreschi del Signorelli e il Cristo Giudice dell'Angelico, tutti su disegni di Carlo Cencioni orvietano, e un dettaglio del mosaico del Battesimo di Cesare Nebbia, il gruppo della Pietà e il San Tommaso Apostolo dello Scalza, il San Matteo del Giambologna e di Pietro da Francavilla, l'Annunziata e l'Arcangelo Gabriele di Francesco Mochi,

su disegni di Giuseppe Cades romano; ed infine la nitida tavola col prospetto, lo spaccato, il profilo e la pianta del Pozzo della Rocca incisa da Francesco Cecchini. A questi rami deve aggiungersi il piccolo rame che riproduce un antichissimo sigillo del Capitolo Orvietano, ed è messo ad ornare una pagina del testo.

Non erano più allora i tempi del Vasari quando s'imprecava allo stile gotico e tutto si voleva rinnovare alla maniera classica, e giusto vanto del Della Valle è l'avere equamente compartito lodi e ammirazioni tra gli artisti e le opere del trecento a quelli del cinquecento. Questo indirizzo equanime e saggio, che aveva la sua base filosofica ed estetica nello scotismo e nel platonismo dei Conventuali, noi lo vedemmo predominare e servire di guida nei restauri diretti in Duomo da uno dei più conosciuti architetti del periodo neo-classico, da Giuseppe Valadier. Equanimità e saggezza che poi del tutto esularono nell'ultimo cinquantennio del secolo XIX, travolte dai bellicosi furori del goticismo erudito, di importazione franco-tedesca.

* * *

I lavori compiuti nelle minori chiese orvietane tra il seicento e la seconda metà del settecento sentirono quasi tutti l'influenza del barocchismo romano, al quale avevano definitivamente aperta la via in Orvieto i Gesuiti, venuti nel 1621 ad impiantare qui uno dei loro Collegi.

Gli altari in legno a colonne tortili e fiorite della chiesa dei SS. Apostoli Filippo e Giacomo che, unita al loro Collegio, fu concessa ai Gesuiti, devono essere stati innalzati circa il 1625, ed a quei tempi ed a quel periodo d'arte appartengono due graziosi cibori, pure a colonne tortili, quello in legno dorato della chiesa della Madonna del Carmine, e quello in legno grezzo, che fu della chiesa della Madonna a S. Lorenzo delle Vigne ed ora è nel Museo dell'Opera.

Nel 1640 si restaurava la chiesina di St. Eligio in via della Cava col nome di Madonna della Cava, e, nel 1644, mentre per sicurezza delle fortificazioni, si abbatteva la bella chiesa quattrocentesca della Madonna del Fonte, fuori Porta Maggiore, che era stata onorata di una speciale ed accurata descrizione pubblicata

nel 1605 da G. B. Segni, nella chiesa di St. Andrea si costruiva la bruttissima tribuna che tuttora esiste e che forse di poco fu preceduta dagli altari seicenteschi della chiesa, ora tutti scomparsi, e dalle finestre e dall'adattamento generale della sua facciata. Una bella e grandiosa macchina, con statue e scomparti dorati, chiudeva l'organo ed adornava, squisita opera settecentesca, la parete di fondo di quella tribuna; ma non solo fu tolta, venne anche inopportunamente dispersa negli ultimi anni del sec. XIX.

Dal 1647 al 1649 si restaurava la chiesina di St. Lucia del Capitolo e nel 1649 si innalzava nell'oratorio della Misericordia il nuovo altare dedicato alla Pietà, dove è la bella tela che pare del Muziano.

In quei tempi, o poco dopo, in un altro oratorio della Misericordia contiguo a quello accennato, fu innalzato il bellissimo altare in legno grezzo a colonne tortili che ancora vi si vede; e forse anche il bizzarro e simpatico fondale a grossi fogliami e fiori intagliati in legno e dorati dell'altar maggiore della chiesa del Carmine. Il sobrio ed elegante coro in legno della Confraternita di S. Domenico porta la data « 1655 ».

Dal 1653 al 1657 fu costrutta, su disegni di Sosimo Poli, la nuova chiesina di S. Giuseppe e Giacomo, detta degli Scalzi, in piazza Ippolito Scalza, che fu compiuta nel sec. XIX con una brutta facciata, e dal 1657 al 1666 la luminosa e corretta chiesa ottagonale di S. Bernardino, dalla quale venne sbarrata la strada che anticamente conduceva a Porta St. Maria, e che già un secolo avanti (1562) il Comune, con speciale privilegio, aveva concesso alle monache di S. Bernardino di sottrarre all'uso pubblico.

Di circa il 1661, e forse opera degli stessi stuccatori che lavorarono in S. Bernardino, sono gli stucchi dell'interno della chiesa del Gesù, che vennero eseguiti a spese di Suor Ippolita Simoncelli, garbate e graziose decorazioni.

Dal 1665 al 1686 si lavorò, su disegni di Tommaso Mattei romano, alla insignificante chiesa di S. Giuseppe dei Falegnami che occupò una buona parte dell'antica Piazza di Campo di fiori (ora F. A. Gualterio). Intanto nel 1673 si scolpiva in marmo un bel deposito sepolcrale per G. B. Guidoni e Faustina Negroni sua moglie nella parete orientale del braccio orientale della antica

chiesa di St. Angelo di Pustierla, e nel 1674 un altro se ne componeva in istucco nella chiesa del Carmine sulla parete occidentale, per Francesco Cecchetti farmacista.

Mentre nel 1680 un Monaldo Monaldeschi della Cervara provvedeva ai restauri della chiesa della Madonna a S. Lorenzo delle Vigne per i Minori osservanti entrativi nel 1667, i frati di S. Domenico rinnovavano completamente la loro chiesa dandole la forma attuale, erigendovi non brutti altari in stucco, tra i quali, ad es., quello Missini, il primo della parete meridionale dalla porta maggiore; ma insieme, nel rimaneggiamento e nell'accorciamento della chiesa, mandavano a rovina e poi male e solo in parte ricomponevano il Monumento del Card. De Braye, scolpito da Arnolfo di Cambio.

Nel 1685 era finita la nuova facciata della chiesa di S. Leonardo che occupava parte dello spazio dell'attuale Piazza Cesare Fracassini sul Corso, di fronte al palazzo Febei allora costrutto. Ma quella chiesa nel 1802 fu abbattuta, rimanendone sotto il piano della piazza le traccie dell'antica abside semicircolare, volta verso oriente, e dei muri di cinta.

Dopo che il terremoto del 1695 ebbe fatto cadere l'antichissima chiesa di S. Giovanni Evangelista, dal 1697 al 1704 fu costrutta la nuova chiesa ottagonale dello stesso titolo, la cui facciata, per una certa purezza di linea mi trasse in inganno e me la fece attribuire al principio del sec. XVI (vedi pag. 175).

Porta la data del 1709 il grazioso ciborio in marmo e metallo dell'altar maggiore della chiesa di S. Bernardino che fu donato da due suore della famiglia Mangrossi; e la data « 1720 » si legge in un altare in legno dipinto e dorato a colonne tortili e fiorite che sta nella seconda cappellina della parete orientale della chiesa del Gesù.

Ha la data del 1724 la porta della chiesa di S. Bernardo dei Padri della Dottrina Cristiana e in quello stesso anno era compiuto il restauro della grande chiesa di St. Agostino ora abbandonata. Forse del 1739 fu il restauro classicheggiante di tutta la chiesa di S. Lorenzo « de arari », ora scomparso nel completo rifacimento di alcuni anni or sono, che volle riportare la chiesa alla forma datale nella ricostruzione del 1291 (confr. pag. 82).

Nel 1748 il campanile dodecagonale della chiesa di St. Andrea, pericolante già fin dal 1687, minacciava di cadere e, pei lavori di robustamento e di rivestimento fattivi allora verso la piazza dall'architetto delle strade Francesco Zampi, furono nascoste le bifore ducentesche che lo traforavano all'altezza del secondo piano del Palazzo Comunale.

La chiesina della Modonna del Velo, innalzata dal Vescovo Giuseppe Marsciano nel 1751 a ridosso della rupe appena fuori della città a destra di chi esce da Porta Maggiore, in questi ultimi anni fu ridotta ad abitazione e i due bei confessionali settecenteschi di buon disegno e d'intaglio eccellente furono portati a S. Giovenale.

Restauri alla chiesa della Madonna di S. Lorenzo delle Vigne e alla chiesa del convento della Trinità sono ricordati nel 1765, e nel 1768 Filippo de Solis otteneva di poter costrurre l'oratorio della Madonna del Pianto, che ancora esiste addossato alla chiesa di S. Giovanni Battista dei Disciplinati.

Ma il neoclassicismo, che nei frati Conventuali ebbe anche altrove i più validi assertori, e basti ricordare per tutti Clemente XIV e il suo Museo Clementino, qui da noi per opera loro si manifestò nelle sue caratteristiche migliori. Il Padre Cagnacci fu l'anima del restauro della chiesa di S. Francesco, che, incominciato prima del 1768, nel 1773 era portato a termine.

In quel restauro a stucchi, l'ultimo scorcio del fastoso ed agghindato settecento lasciò un'orma profonda dell'albeggiante neo-classicismo, e una sua degna memoria alla città nostra, povera allora di abitanti e di dovizie.

I Minori Conventuali avevano compiuto la trasformazione dell'antico e storico tempio, sorto con l'albeggiare del nostro stile gotico, e la nuova chiesa, di stile composito sobriamente grandioso, con la navata maggiore e i cappelloni laterali a volta, da alcune delle antiche nobili e ricche famiglie sopravvissute (dai Polidori, dai Saracinelli, dai Saracinelli Lattanzi, dai Marsciano Pontici, dai Vaggi Missini, dai Bisenzi, dai Marabottini Valenti, dai Bucciosanti Febei) era stata arricchita di altari, sacri a più antiche ed a nuove immagini.

Della cupola originaria a sezione ottagonale e a tre riseghe,

che era quale fu dipinta nella Cappella del Corporale da Ugolino di Prete Ilario nel 1364 in una veduta prospettica della piazza avanti alla Cattedrale, non rimase che il tamburo inferiore, rivestito all'interno d'una elegante e luminosa calotta; e, nel vano dell'antica abside a pianta rettangolare, fu girata la solenne tribuna adorna d'un nuovo e grazioso coro ad intagli ed intarsî (1794).

Nel 1778 fu compiuto il restauro, in nudo e rigido stile dorico, della chiesa di S. Ludovico, e forse allora ne venne del tutto cambiata la disposizione, e la facciata, che prima dava sulla ripa Medici, fu rivolta verso il lato opposto, sull'attuale piazza dei Ranieri.

La chiesina di St. Anna, costrutta circa il 1779 dai Padri Riformati di S. Francesco, che stavano alla Madonna di S. Lorenzo delle Vigne e volevano avere un oratorio ed un rifugio in città, non ha null'altro che la sobrietà di linea dell'interno.

L'altra piccola ed insignificante chiesina della Madonna del Campione, detta di Reto Perino, si costruiva con un semplice portichetto innanzi nel 1796, e nel 1797 vi si metteva la data.

* * *

Notevole fabbrica di questo periodo e importante per il suo carattere fu quella parte della Casa dell'Opera che sta fra il sottopassaggio della via dei Migliarini e la casa Palazzi, poi Saracinelli, ora Crespi, e che fu in parte imitata in questi ultimi anni nel disgraziato compimento della casa. La porta a grossi cartocci e ricche decorazioni, le finestre tormentate nelle loro cornici rivelano che nel 1623, come dice la data, a soli sei anni dalla morte dello Scalza, Orvieto aveva già fatto molto cammino sulla strada delle bizzarrie seicentesche. Delle quali altri due esempi caratteristici sono il balconcino di casa Fontanieri in via Lorenzo Maitani, sostenuto da una colonna tuscanica e da una curiosa cariatide, e le finestre, con faccie mostruose stilizzate fra i cartocci dell'architrave, nella casa già dei Bonserrini poi dei Menicucci ora dei Muzi in piazza Vivaria, dietro il Palazzo del Popolo.

Come le decorazioni della Casa dell'Opera fu in travertino anche il bizzarro e grazioso lavabo del refettorio dell'ex Convento

di St. Agostino, forse del 1625, e invece in basalto, come il balconcino Fontanieri e le finestre Bonserrini, furono i successivi restauri di case orvietane quali, ad es., il Palazzo Missini a S. Francesco restaurato tra il 1628 e il 1644, e il Palazzo dello storico Filidio Marabottini, ora del Cav. Aristide Bernardini in via Garibaldi dietro il Palazzo Comunale, e le sobrie finestre e l'elegante portale, con balcone che, nel Palazzo Bracci-Testasecca in Piazza del Popolo, preesistevano al restauro del Vespignani.

Intanto sin dal 1626 gli ordinamenti di Urbano VIII, per il robustamento delle città forti degli Stati di S.ta Chiesa, costringevano il Comune a rivendicare i suoi diritti sulle rupi della città ed a rabberciarne i parapetti e le merlature. E si aumentavano le cisterne pubbliche (1626-1641), che in caso di assedio dovevano garantire la città dalla possibile e facile rovina dell'acquedotto, già ridotto in tanto cattivo stato che le sue chiavi sotterranee d'ottone venivano tolte e..... messe in archivio (1640), quando G. B. Scalza era soprastante alle fabbriche della città.

Nello stesso tempo si rinnovava il teatro dell'Accademia nel Palazzo del Popolo su disegno e modello del Cap. Francesco Monaldeschi, in una forma che si diceva assai bella (1640); per rinnovarlo di poi ed ampliarlo coll'abbattere il muro divisorio tra la sala e la saletta, e rifarlo su disegni di Francesco Sforzini di Todi e con pitture di Luca Danielli quando, nel 1680, l'Accademia si ricostituiva sotto la guida di Paolo Antonio Monaldeschi e col nome di Accademia dei Misti o della Fenice.

Un secolo dopo, nel 1789-1790, l'Arco della Pesa, sotto il Palazzo del Popolo, in parte era caduto e in parte minacciava rovina, e giustamente possiamo ritenere che allora siano stati ricostrutti i due archi gotici di quel sottopassaggio, che poggiano ambedue in falso e ciò nonostante trassero in grave inganno i moderni restauratori.

Un altro palazzo pubblico, quello del Comune, nel 1718 pericolava, ma sembra che sia stato possibile consolidarlo senza apportarvi notevoli modificazioni.

Nel Palazzo Vescovile, tra le solenni arcate gotiche d'uno dei grandi saloni ducenteschi, il Vescovo Marsciano (1734-1735) fece costrurre un altare dedicato alla Beata Angelina di Marsciano,

ora nascosto, senza rimpianto dei buongustai, da successivi adattamenti.

Il Comune Orvietano, quando del 1606 ebbe ottenuto dal Governatore Generale di St. Chiesa la Fortezza e il Pozzo della Rocca, ora detto di S. Patrizio, provvide subito a restaurarne un torrione e l'oratorio di quella e la bocca esterna di questo. Ma come nel 1644 il Capitano Generale di St. Chiesa Taddeo Barberini, dopo finita la guerra di Castro, aveva imposto la costruzione dei bastioni fuori Porta Maggiore distruggendo per quell'opera militare, contro la volontà dei cittadini, la chiesa quattrocentesca della Modonna della Fonte, così nel 1658 (e ciò ricordano una lapide ed uno stemma ancora esistenti sulla porta della fortezza), il Capitano Generale di S.ta Chiesa Mario Chigi fece ricostrurre la rocca che per l'antichità andava a rovina. Nel 1712 a spese della Camera Apostolica, quand'era castellano della rocca Ludovico Lattanzi (un orvietano, come sempre) fu restaurato ancora una volta il pozzo, dove ancora adesso, nell'interno di fronte all'ingresso meridionale, da una piccola lapide è ricordato quel restauro.

Più tardi, caduto un fortino della rocca fu rifatto a spese del Comune il bastione ad oriente (1758-1759) come testimonia una croce a bassorilievo con la data « MDCCLIX » che ancora si vede nell'alta muraglia in linea retta sopra l'imbocco della galleria della funicolare, e nel 1785 fu ricostrutto sopra la Cava il muraglione che ancora sostiene la via Malabranca.

Quale fosse in quei tempi la Rocca orvietana si vede da un disegno eseguito nel 1731 quando era castellano Carlo Missini, che io potei fotografare presso i Conti Macioti Giberti eredi dei Missini nella loro villa della Mulinella. Dalla mia fotografia il Municipio curò che fossero tratti un nuovo disegno e nuove riproduzioni.

Fino dal 1662, su disegni dell'architetto Giovan Tommaso Ripoli, M.r Francesco Maria Febei, già ricordato, si era fatto costrurre un palazzo, che poi fu dei Febei Clementini Piccolomini ed ora è del Sig. Federico Cialfi, al Corso, nel quale sono degni di nota i due portali in basalto; e tra il 1671 e il 1674 lo stesso Febei, come Commendatario dell'Abbazia dei S.ti Severo e Martirio, faceva ampliare a Torre S. Severo il palazzo, che sulla

fine del sec. XVI vi era stato incominciato e che, pochi anni dopo quell'ampliamento, ebbe bisogno di molti restauri per i danni prodottivi dal terremoto di Bagnorea del 1695, come ricorda una epigrafe ancora esistente nel palazzo stesso.

Una villa, più suntuosa per il suo parco che non pei suoi fabbricati, fu fatta costrurre circa il 1706 dai Gualterio nel luogo dove nel medio-evo era esistito il Monastero del Crognolo, presso Porano. Nel 1725 Giacomo III Stuart, pretendente al trono della Gran Bretagna, vi fu da loro ospitato principescamente, non mancando pei solenni banchetti le provviste da Roma e nemmeno i fiori più rari, ai quali si racconta provvedesse una volta con un miracolo un santo frate cercatore del Convento dei Cappuccini presso la città, il Beato Crispino da Viterbo.

Al periodo dell'attività del Valadier in Orvieto sono da attribuirsi i lavori dell'androne e della scalata e i restauri interni del palazzo ora dei Felici in via Adolfo Cozza, e la costruzione, nella forma attuale, del palazzo Pandolfi Alberici, ora Serafini, sede della R. Sottoprefettura, in via del Duomo, adorno d'un elegante balconcino.

* * *

Al principio del 1603 Mario Farnese, Signore di Latera, vantandosi nostro concittadino, raccomandava insistentemente ai Soprastanti dell'Opera un giovane scultore che lavorava anche per lui, Francesco Mochi di Montevarchi, il quale chiedeva che gli fosse data a scolpire una delle statue degli apostoli per la nave maggiore del Duomo; e garantiva che il giovane vi sarebbe riuscito stupendamente. I Soprastanti, che, come dicemmo, allora e poi cercarono invano di avere il vecchio Moschino per quelle statue, concessero al Mochi di fare una statua al naturale e promisero di affidargli poi uno dei grandi apostoli, sempre però rimettendosi ai pareri dello Scalza. Ed il Mochi, pur andando ben lontano dalla compostezza cui lo Scalza s'era sempre ispirato, scolpì il bell'Angelo annunziante, che da una nuvola di marmo spicca il volo con tale sottigliezza di maniera che perfettamente giustifica lo stupore del Mochi stesso d'essere giunto a tanto e gli entusiastici versi italiani del poeta orvietano Leone Alberici e della

poetessa, pure orvietana, Rosa Agnese Bruni, e gli esametri latini d'un anonimo.

La statua dell'Angelo, finita nel 1605, fu accompagnata da quella dell'Annunziata, che subito appresso venne commessa al Mochi e che tanto profana, tanto sconveniente parve al Vescovo Card. Giacomo Sannesio, ch'egli, dal 1608 al 1612, cercò, ma invano, di impedire all'Opera di porla nella Cattedrale. Le due statue, messe allora ai lati del Coro, come appaiono in vecchie fotografie, furono poi tolte per gli ultimi restauri e poste nel Museo dell'Opera.

Intanto il Mochi scolpiva anche la statua dell'Apostolo S. Filippo; ebbe a contendere per il pagamento coi Soprastanti, che nella controversia nominarono lo Scalza arbitro per la loro parte (1609-1612).

Nel 1610 si chiese un modello di apostolo a Stefano Maderno, ma non gli fu commessa la scultura; si ebbero tre modelli per la statua dell'apostolo S. Bartolomeo: due di Pietro Bernini ed uno di Ippolito Buzi, che fu preferito e scolpì in buona forma la nona statua per la nave maggiore del Duomo (1617). Dopo nuove trattative, che non ebbero effetto, col Maderno (1620), nel 1631 si commise la statua dell'Apostolo S. Mattia a Francesco Mochi, ma nel 1641, sebbene avesse ricevuto di già un acconto sul prezzo del lavoro, non l'aveva ancora scolpita. La diede compiuta e fu messa al suo posto nella nave maggiore del Duomo solo nel 1644. Ora è nel Museo con le altre statue tolte dalla Cattedrale: ma invece di un S. Mattia ne era venuto fuori l'apostolo S. Giuda Taddeo, in un curioso atteggiamento d'uomo che, discutendo, ha perso la pazienza.

Se però nel 1617 non avemmo un apostolo di Pietro Bernini, avemmo in seguito un bellissimo crocifisso in bronzo, eccellente getto di scuola Berniniana, alla maniera di Gian Lorenzo, ora, per munifico dono della Contessa Maria Cristina Piccolomini, nel Museo dell'Opera.

Molte delle opere scultoriche, che ricordammo parlando dei lavori di architettura eseguiti in Orvieto dopo il 1621, risentono della maniera un po' gonfia e barocca introdotta dal Mochi presso di noi.

Due scultori orvietani, Gabriele Mercanti e Felice Fanciulli, pur cresciuti nel tempo che fioriva lo Scalza, appaiono più artisti seicenteschi che non fedeli alla sua toscanità cinquecentesca.

Il Fanciulli scolpì nel 1618 un serafino di marmo bianco sostenente una conchiglia, per uno degli altari delle edicolette sulle fiancate del Duomo, e forse sono sue anche le altre sculture analoghe che si vedono nelle fotografie, solo ricordo rimastoci di quegli altari.

Nel 1629 incise e graffì, con largo senso decorativo e con squisita finezza di taglio, nella cappella del Corporale, sotto l'arcata della parete orientale presso il sepolcro Marsciano, la lapide in marmo rosso con la memoria di una recognizione del Miracolo fatta nel 1623 dal Vescovo Card. Crescenzio, già da noi ricordata.

Gabriele Mercanti, anche pittore e mosaicista, nel 1624 scolpiva un grazioso angiolino di marmo per la cappella della Risurrezione di Lazzaro, ora nel Museo dell'Opera, e nel 1627 dava compiuta la statua, commessagli fin dal 1618, del Cristo alla colonna, figura ben piantata, ma d'una posa profana e teatrale, che fu messa a riscontro dell'Ecce Homo dello Scalza nel transetto del Duomo fra l'altar maggiore e quello della Visitazione, dove si trova ancora adesso.

Oltre alle belle statuine in legno degli Evangelisti, che probabilissimamente lo stesso Mercanti scolpì per il pulpito del Duomo finito nel 1636, ricorderemo due graziosi candelieri a forma di angeli reggenti una face, discreto intaglio in legno dipinto, che sono nella chiesa di S. Bernardino e portano la data « 1634 ».

La data « 1675 » si legge nel piccolo pulpito in legno intagliato e dorato dell'Oratorio della Misericordia, che è sostenuto da una snella figura di angelo volante, e che, negli specchi del parapetto, ha tre piccoli riquadri in legno grezzo di finissimo intaglio: uno con la predicazione di S. Giovanni Battista, il secondo con il martirio del Santo e il terzo con la scena del banchetto di Erode e l'offerta della testa del martire ad Erodiade. Lavori di eccellente fattura ma di autore finora ignoto.

Dopo che dal 1714 al 1717 Bernardino Cametti romano ebbe architettato e scolpito in marmi di vari colori la movimentata

decorazione dell'altare della Madonna della Tavola nella Cappella Nuova e gli angeli che l'adornano, (due dei quali ora sono nel Museo dell'Opera e due altri sul frontispizio della restaurata Casa dell'Opera, messivi a sostenere lo stemma mosaicato) sotto l'influenza di questa nuova opera d'arte fu composta in legno e cartapesta dipinta la macchina in forma di nuvole con angeli volanti, destinata al trasporto della statua dell'Assunta nelle solenni processioni del mezzo agosto, più volte restaurata ma tuttora in uso.

Al Cametti, che piacque moltissimo, furono poi commesse le ultime due statue degli apostoli, S. Giacomo Minore e S. Simone, che mancavano a compire la serie a ridosso delle colonne nella nave maggiore del Duomo. Egli le diede compite nel 1722. Ora sono nel Museo dell'Opera.

Allora vennero regalate alla collegiata di St. Andrea due statue di stucco che, fino a quei tempi avevano provvisoriamente compiuto in Duomo la serie degli apostoli e che potevano essere abbozzi o del Montelupo o dello Scalza; sino ai restauri della fine del sec. XIX rimasero ai lati dell'altare maggiore di St. Andrea, da dove allora furono tolte e gettate a pezzi dentro le sepolture della chiesa.

Angelo Cornacchini pistoiese nel 1729 scolpiva le graziose statue dei due angeli, che ancora adesso stanno ai lati dell'altare nella Cappella del Corporale, dove furono messe nel 1732.

Delle altre opere scultoriche di questo periodo ritengo degna di menzione solo la statua in legno dipinto della Madonna del Buon Consiglio nella chiesa di S. Ludovico.

Le figure decorative in stucco delle chiese seicentesche del Gesù e di S. Bernardino furono sorpassate per sentimento e carattere dalle grandi e piccole statue in istucco che adornarono più tardi (1767-1773) la rinnovata chiesa di S. Francesco, la quale, nella tribuna, fu arricchita anche di un coro ad intagli ed intarsi, lavoro d'una certa eleganza, firmato nel 1794 da Alessandro Tosi di Modena.

Camillo Cardinali orvietano, che lavorò di scultura in tutti i restauri del Duomo tra la fine del sec. XVIII ed il principio del XIX, e principalmente, come si disse, al restauro del fonte

battesimale, è l'autore della graziosa acquasantiera in marmo, di stile impero, che tuttora si trova presso la porta minore di facciata, detta dell'Inferno, a destra di chi entra in Duomo.

Sotto la direzione del Valadier, rinnovandosi dal 1797 al 1806 le parti più alte della facciata, furono rifatte in travertino, da Vincenzo Pacetti romano, le statue degli apostoli S. Giacomo Maggiore e S. Giovanni, cadute da due delle nicchie sopra l'occhio, e quelle di S. Brizio e S. Costanzo per i due pinnacoli della guglia alta di destra.

Furono opere del Pacetti anche la statua in marmo di S.ta Barbara, che venne messa sulla cuspide alta di destra (quella della cuspide alta di sinistra è più antica, forse del sec. XV, e dicono rappresenti S.ta M. Maddalena), e la statua in marmo della Immacolata Concezione, con un basamento adorno di nuvole e di un globo sovrapposto alla mezza luna e cinto da un serpente. Ma questa statua grandiosa, che doveva venire innalzata sopra la cuspide alta centrale, non fu mai portata in Orvieto, perchè l'Amministrazione dell'Opera non la volle.

Le altre statue della facciata: quella dell'angelo di marmo (verniciato... a color di bronzo) ch'è sulla cuspide bassa di destra, e quelle di travertino sui due pinnacoli della guglia alta di sinistra non si sa chi le abbia scolpite. Paiono tutte opere dei secoli XVII o XVIII, ad eccezione di quelle delle guglie minori, attribuite allo Scalza o al suo tempo; ed ogni descrittore le nomina a modo suo. D. Gaetano Majoli, che circa il 1830 compilò una dettagliata illustrazione del Duomo, rimasta inedita, le dice: quella della guglia minore di sinistra: S. Pietro Parenzo; quelle dei due pinnacoli della guglia alta di sinistra: la Vergine e S. Giuseppe; quella della guglia minore di destra: S. Martino vescovo.

Sembrano pure di questi secoli i putti in atteggiamento devoto che si vedono sopra gli architravi delle porte minori di facciata.

L'Agnello, che sta sul culmine della cuspide bassa centrale, in questi tempi per le ultime volte risplendè al sole come alle origini, perchè nel 1707 e nel 1797 ne fu rinnovata la doratura, presentemente del tutto scomparsa.

* * *

Dopo la iscrizione del mosaico del Battesimo: « CAES. NEBII. ARTE. ET. EX. EIVS. EXEMPLO. PAVL. ROSSETTVS. ET. FRAN. SCALZA. 1584 », le più antiche scritte rimaste ancora sulla facciata sono quella a piè del terziere a destra del Battesimo, sotto la Vergine Annunziata: « OPVS JACOBI PIERVTII 1649 »; e quella a piè del terziere a sinistra del Battesimo, sotto l'Angelo annunziante: « DOM. BVN. ANNO. SALVT. 1659 », inesplicabile quest'ultima, forse perchè non rispettata da qualche restauratore, e non controllabile coi documenti conosciuti. I cartoni di questi mosaici erano opera scadente di quei tempi.

Tra il 1714 ed il 1715 andò perduto il primitivo mosaico della cuspide centrale: la Risurrezione di Cristo, su cartone di Cesare Nebbia, agile ed elegante composizione, per quello che appare dalla piccola incisione della facciata inserita dal Sanvitani nei suoi grandi rami più volte ricordati. Infatti nel 1714, sul cartone che Ludovico Mazzanti, orvietano, aveva tratto dalla incoronazione della Vergine di Giovanni Lanfranco (Museo dell'Opera), vi fu mosaicato quel nuovo soggetto. Ma vi rimase poco più di un secolo: nel 1843 venne sostituito dalla Incoronazione tuttora esistente, imitata da un affresco di Sano di Pietro nel Palazzo Pubblico di Siena. Fu un errore gravissimo, perchè, l'arazzo quadrangolare del trono, di color rosso cupo e le teste abbassate della Vergine e degli Angeli adoranti arrestano l'occhio di chi guarda proprio là dove invece sarebbe stata necessaria una linea ascendente, come bene avevano inteso prima il Nebbia, col suo mosaico della Risurrezione, poi il Mazzanti, imitandovi la Incoronazione del Lanfranco.

Dallo schematico rame della facciata inciso nel 1714, appare con evidenza che, nella cuspide alta di destra, c'era ancora il mosaico della Presentazione al tempio commessovi da Pietro di Puccio (1381-1386) ma già più volte restaurato. In seguito, con elargizioni degli Albani, come testimonia la loro stella ad otto punte che vi si vede nel vertice superiore, ma su cartoni più antichi, da Giuseppe Ottaviani, tra il 1760 ed il 1763 fu mosaicata la nuova Presentazione al tempio, che attualmente è uno dei più vi-

gorosi ed interessanti mosaici della facciata (vedi inc. a pag. 201). Allora scomparve la scritta: « *Petrus Putii de Urbeveteri me fecit anno MCCCLXXXVI, VIII mensis Junii* » inserita in un gradino del tempio, quella scritta, che, con tutto l'errore di Girolamo Curzio Clementini, il quale ci aveva letto « 1376 » invece di « 1386 », gli storici moderni vollero leggerci. Ora invece, a memoria di un successivo restauro, vi si legge: « RAF. COCCHI RAF. CASTELLINI. E. GVGL. KIBEL. FECERO. 1837 ».

Dal 1785 al 1789 il vescovo Card. Paolo Francesco Antamori, per festeggiare degnamente il quinto centenario della fondazione del Duomo, volle rimettere a nuovo tutta la facciata. Fece nascondere con impalcature tutti i mosaici, si disse per restaurarli, mentre in realtà alcuni dei più antichi e più belli, eccettuato quello cinquecentesco del Battesimo che non si potè svellere, vennero risegati, incassati e spediti a Roma in omaggio a Pio VI.

E di questi non tutti furono fortunati come il mosaico della Natività della Vergine, già commesso nella cuspide bassa di destra da Giovanni Leonardelli e da Ugolino di Prete Ilario nel 1365 e più volte restaurato, il cui originale, portato a Roma allo Studio del Mosaico in Vaticano, di lì fu tratto da un antiquario, che, pochi anni or sono, vi sostituì all'autentica iscrizione una falsa, destinata a gabellarlo per opera dell'Orcagna, e, ottenuto il permesso di esportarlo quale falsificazione moderna, lo vendette al Museo di Kensington, dove fa bella mostra di sè e della sua falsa attribuzione.

Persino l'iscrizione che c'era in questo mosaico: « *Joannes et Ugolinus de Urbeveteri MCCCLXV* » e che prese il volo per Roma con tutto il resto, gli storici moderni, copiando irriflessivamente il Clementini, affermano di leggervela, mentre da allora è perduta. Così le altre scritte, ch'essi ugualmente dicono di leggere nel mosaico della cuspide bassa centrale: « *Joannes* » e « *MCCCLXVI* », testimoni dell'opera di Giovanni Leonardelli (il nome, sotto la figura inginocchiata in adorazione della Vergine Assunta, che da alcuni è detta un S. Tommaso ed invece è forse il ritratto del mosaicista, e la data sotto l'albero che si vede dal lato opposto) sono ugualmente perdute.

Così pure scomparvero dai terzieri ai lati del mosaico della Natività, dove sono S. Gioacchino e St. Anna, le scritte: « *Opus fecit Jacobus de Bononia* », « *Opus Gabrielis Mercanti* » e la data « *1713* » che v'era stata messa nel fregio a ricordare un restauro. Vi furono sostituite allora le scritte che attualmente vi si leggono: « ANNO DOM. » e « 1786 ».

E dalla cuspide alta di destra scomparvero, nel mosaico dello Sposalizio le parole mosaicate in un sasso sopra cui siede una donna: « *Opus Jacobi Pierutii* ». Anche queste, naturalmente, i moderni illustratori, lavorando di fantasia e copiando il Clementini, le sanno leggere ancora adesso.

È però doveroso riconoscere che, dal 1785 al 1789, i mosaicisti romani: B. Tomberli, D. Cerasoli, F. Carlini, G. B. Fiani, L. Rocchegiani, A. Castellini e V. Cocchi nel restaurare e nel rinnovare rispettarono quanto meglio seppero l'andamento generale delle scene, sia di quelle trecentesche sia di quelle più tarde, così che i tipi, più o meno, vennero conservati. Altra conferma ben chiara di quel sano eccletismo che dominava sulla fine del settecento.

Abbiamo detto altrove delle opere pittoriche del sec. XVII, che si devono collegare ai tipi cinquecenteschi. Da quelli si distacca nettamente l'Incoronazione del macchinoso Giovanni Lanfranco, dipinta circa il 1615 per l'altare dei Marescotti a S.ta Maria del Carmine, riprodotta nel 1713 nel mosaico della cuspide alta centrale sulla facciata del Duomo, ed ora conservata nel Museo dell'Opera, insieme con alcuni frammenti di quel mosaico.

Lavoro scadente e di un tipo a sè è un acquerello con le imprese delle arti orvietane, dipinto nel 1602 (Museo dell'Opera); gli somigliano alcuni quadri molto malandati, con la serie del Camerlenghi, che si conservano nella Casa dell'Opera.

Nella chiesa di S. Bernardo, dopo i tre fatti della vita del Santo, affrescati da Gabriele Mercanti, come già si disse, un'altra mano alquanto inesperta (forse quella stessa che dipinse due affreschi nell'oratorio della confraternita di S. Domenico) compiva con altri undici riquadri la storia del santo monaco.

Pure in S. Bernardo, nell'altare di destra, c'è una caratteristica tela rappresentante l'Ecce Homo, invece che nudo tutto

coperto d'una fastosa tunica regale, opera non spregevole di quella stessa epoca o poco più tarda.

Nel Museo dell'Opera è conservata una pittura su rame il cui soggetto è indicato dalla scritta postavi a tergo: « *Il vero Retrato del Volto Santo del Nostro Sig.re* » è datata: « *1644* » e firmata: « *Arcangelo Filippini Minore Conventuale* ». Altre simili pitture su piccole lastre di metallo ho visto nella chiesina della Madonna del Campione e presso privati.

Non sono del tutto spregevoli nè privi di sentimento gli affreschi della Pietà con santi e devoti ai lati, che ora si lasciano andare in rovina in quelle due arcate sotto la loggia del Palazzo del Popolo, che, dopo il 1651, servirono da ingressi al Monte Pio ed al Monte Frumentario. Così pure mette conto di ricordare le decorazioni pittoriche del fregio dell'aula consiliare nel Palazzo del Comune, con gli stemmi delle città e le vedute dei castelli che, a mezzo il sec. XVII, erano d'immediata giurisdizione del Comune: Civitella d'Agliano, Monteleone, Montegabbione, S. Venanzo, Ripalvella, Palazzo Bovarino, Collelongo, Poggiovalle e Bandita del Monte, San Vito, Benano. Per inesplicabile incuria una buona parte del fregio è sul punto di cadere.

Di maniera ancora più libera sono le decorazioni della volta della Cancelleria del Comune, con quattro figure simboliche a chiaroscuro e, al centro, un angelo con la tromba sorreggente lo stemma inquartato del Comune, ed ai quattro angoli gli stemmi delle quattro istituzioni dipendenti dal Comune stesso: dell'Opera del Duomo, dell'Ospedale di S.ta Maria, del Monte Pio e del Collegio Cappelletti.

Nella casa ora dei Gaetani in Piazza Febei, che allora era del Seminario, un buon pittore di questi tempi decorò la volta di un piccolo oratorio.

Ma la cosa migliore, l'opera pittorica meglio intonata che abbia lasciato in Orvieto il periodo del barocco, è l'oratorio della Misericordia, che Salvi Castellucci aretino nel 1666 ornò sulla volta e nelle pareti con belle composizioni della vita di S. Giovanni Battista.

Piacque il Castellucci, e, per riparare ai danni allora verificatisi nelle vele della Cappella Nuova in Duomo, lo incaricarono

di rifare una parte del Cristo Giudice ed alcuni angeli già dipinti dall'Angelico. L'artista si dimostrò garbato e discreto restauratore (1666).

L'anno dopo Luca Danielli ripulì tutti gli affreschi della Cappella Nuova, che erano coperti di polvere e di fumo, ed allora fu che, presso l'altare della Pietà, sulla parete occidentale della cappella, venne murata la piccola lapide esistente tuttora, con una memoria elogiativa del Signorelli e dello Scalza (1667).

Da mezzo il sec. XVII a tutto il XVIII le minori chiese orvietane si empiono più che non si arricchiscano di pitture devote, la maggior parte anonime, nessuna degna di speciale menzione.

Come curiosità si possono ricordare le ventisei lunette affrescate nel chiostro dell'ex convento della Trinità con scene talora ben composte della vita di S. Francesco, di St. Antonio da Padova e di S. Giovanni da Capistrano. Questo ampio lavoro è attribuito ad Antonio Cavallucci, ma la data « 1711 » che, preceduta da quattordici iniziali insolvibili, si legge in una delle lunette, è anteriore alla nascita di quel pittore.

Non è priva d'interesse e di carattere la serie delle mezze figure dei vescovi orvietani fatta chiaroscurare nella prima sala del Vescovado dal vescovo Vincenzo Degli Atti nel 1712, in seguito più volte restaurata.

Di circa il 1729 è la piccola tela di buona maniera che Domenico Muratori dipinse per l'altare della cappellina Gualterio nella Cappella Nuova in Duomo; ma ha subìto qualche danno.

Ludovico Mazzanti, orvietano, che morì centenario nel 1776, rialza un poco le sorti dell'arte pittorica presso di noi. Lo dicono scolaro del Baciccio. Nel 1713 aveva tratto il cartone in grande dal piccolo quadro del Lanfranco per il mosaico della Incoronazione nella cuspide maggiore della facciata del Duomo, e nel 1714 dipinse per l'altare dei Clementini, pure in Duomo, la buona tela dell'Assunzione della Vergine, ora nel Museo dell'Opera.

Più tarde, di a mezzo il sec. XVIII, sono le tele che io credo giustamente attribuite al Mazzanti e non prive di pregio: quella di S. Francesco di Paola sull'altare in legno della parete meridionale della chiesa di St. Andrea (1740), di buonissimo effetto specialmente quando v'ardono innanzi i ceri; il quadro della Ver-

gine col Putto e due Santi dell'altar maggiore della chiesa di S. Giuseppe dei Falegnami; il martirio di S. Pietro Parenzo, ora in un corridoio della chiesa di S. Francesco.

Una grande tela con l'abbozzo d'una forte e movimentatissima Strage degli Innocenti, attribuita a Francesco De Mura, è posseduta dall'avv. W. Valentini.

Nel Palazzo Comunale, sui pilastrini che fiancheggiano la porta dell'attuale ufficio del Segretario, dove fino al 1860 era la Cappella del Magistrato, si legge: « A. D. » e « 1758 ». Di quel tempo devono essere le decorazioni a fresco della volta della Cappella, e l'Annunziata e l'Angelo annunziante ai lati della finestra, figure di bel movimento, l'Angelo specialmente, che è una copia della felicissima statua del Mochi, allora nel Coro del Duomo.

Filippo Naldini, orvietano, che poi, circa il 1773, dipinse il quadro di S. Famiano per l'oratorio della chiesa di St. Andrea e i tre buoni quadri della tribuna nella restaurata chiesa di S. Francesco, nel 1767 esaminava, dopo una processione, la Madonna della Tavola, in Duomo, e il 2 luglio 1778, facendone fede sotto giuramento, la periziava per opera di scuola greca del primo sec. (!).

Pochi anni dopo il Card. Antamori donava al Duomo, per il nuovo altare da lui fatto innalzare sotto l'arcata dell'Incoronazione ad intarsio nel Coro, un quadro ben poco efficace rappresentante l'incontro di S. Pietro con S. Paolo, firmato nel 1784 da Antonio Cencioli, romano, ora nella sagrestia.

Presso l'Avv. Arcangelo Marcioni vidi sei tele, che si dice rappresentino una satira della Baronessa Marabottini Valenti, forse di quella stessa signora che nel 1778 testava a favore della pubblica istruzione. Rappresentano la satireggiata nella sua prima fanciullezza, nella giovinezza allietata da feste campestri, nel turbamento del primo amore, nel momento tragicomico in cui due cavalieri se la disputano, nel difficile abbigliamento per il ballo, nell'avventura amorosa con un elegante abate. Tutto l'assieme è di sapore francese. Opera d'arte e di spirito piuttosto mediocre, ma non priva di qualche interesse.

Infine è abbastanza suggestivo un affresco riproducente il gruppo della Pietà dello Scalza a grandezza naturale, che occupa tutta una parete nella sagrestia della chiesa del Crocifisso del Tufo.

Notevoli decorazioni pittoriche della fine del sec. XVIII in case private son quelle attribuite al Guasconi nella sala del palazzo Bisenzi, ora Macioti Giberti al Corso Cavour; e quelle nella saletta e nelle stanze della casa Pontici Marsciano, ora Gaetani, in Piazza Febei, posteriori al 1779, perchè quel fabbricato, già del Seminario, fu allora acquistato e restaurato da Lorenzo Marsciano.

Dei finti arazzi (succhi d'erba) con belle e grandiose composizioni, attribuibili al sec. XVIII, adornano la sala del palazzo ora Crespi, già dei Palazzi Saracinelli, in Piazza del Duomo.

Nelle minori chiese orvietane, fino a pochi anni or sono, c'erano molte di quelle tavolette dipinte «*per Grazia Ricevuta*» con le più bizzarre scene miracolose. Ora sono quasi tutte perdute. Se ne vedono alcune nella chiesina della Madonna del Campione a Reto Perino, nella chiesa di S. Domenico presso l'altare della Beata Vanna, e nella chiesa del Crocifisso all'Abbazia dei SS. Severo e Martirio. Con la loro dispersione andarono smarriti interessanti materiali per la storia del costume.

* * *

Le arti minori, quelle che più da presso seguono l'andamento della vita civile, in questi due secoli di progressivo annichilimento della vita orvietana, pur corrispondendo in quantità di opere al lusso ed al fasto decadente, solo qualche raro fiore lasciarono.

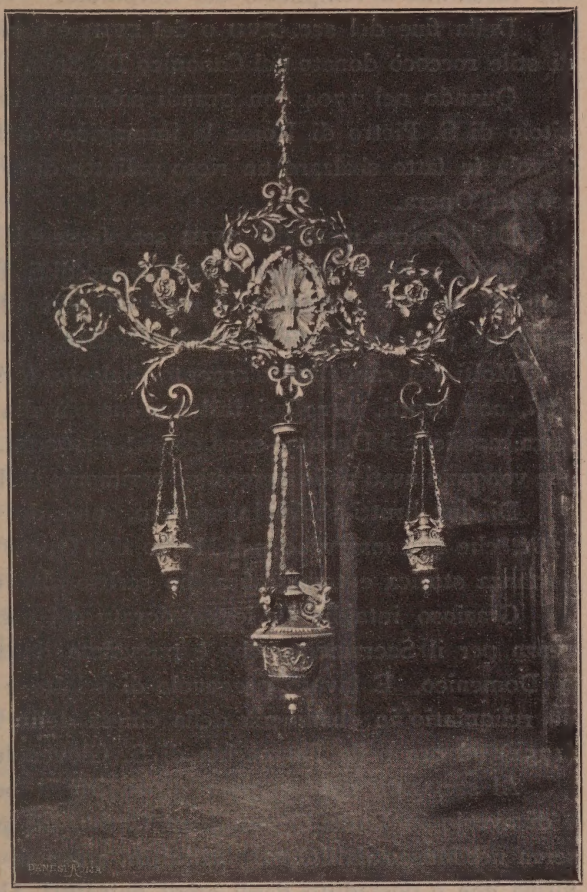
L'arte della ceramica era morta davvero, chè i tipi locali di quest'epoca sono scadentissimi e del tutto degni di essere rappresentati in quella forma banale in cui si vedono nell'impresa dei vasari del quadro delle arti colorito nel 1602 (Museo dell'Opera).

Buoni furono i ferri battuti. Più probabilmente della seconda metà del sec. XVI che del XVII è il bellissimo e grande lucerniere a forma di cornucopia già del nostro palazzo Gualterio e sin dal 1870 nel Museo del Bargello a Firenze; opera di somma eleganza firmata da Giulio Serafini aquilano.

Forse invece nel sec. XVII fu battuto il grazioso lampadario in ferro dorato, che un tempo era nella Cappella Nuova con otto lampade d'argento, ed ora pende dalla volta della Cappella del Corporale con tre lampade del sec. XIX; ma non conosciamo quali

fossero i cancelli posti avanti alla Pietà nel 1617, lo stesso anno che, tolti gli sportelloni di legno destinati a proteggere l'originaria coloritura ad encausto oramai scomparsa, furono messe avanti ai bassorilievi della facciata le sottili grate che ancora, con quella data, vi sono.

Ricorderò anche la ringhiera in ferro e rame del balcone della casa già detta dei Bonserrini col loro stemma, ora in parte perduto, in Piazza Vivaria, e un braccio di sostegno da lampione, in ferro a ricchi fogliami, che ora è nel Museo dell'Opera.



Lampadario della Cappella del Corporale.

Non mancarono poi altri lavori in metalli preziosi oltre a quelli già indicati perchè più affini alle maniere cinquecentesche.

È forse del 1644 il grazioso Reliquiario in argento del Velo della Vergine consegnato in quell'anno dal Vescovo Card. Fausto Poli all'Arciprete della Cattedrale (Tesoro del Capitolo). Una agile figura di angelo con le braccia tese in alto solleva sopra la testa una teca rettangolare ove, fra due cristalli, è chiusa la reliquia. È forse del 1677 la cassetta in legno, argento e cristalli

che contiene alcuni pannilini pertinenti al Miracolo di Bolsena e sta chiusa nel ripostiglio sotterraneo del tabernacolo marmoreo che racchiude il reliquiario del Corporale.

Della fine del sec. XVII o del XVIII è il bel calice in argento di stile roccocò donato dal Canonico De Solis (Museo dell'Opera).

Quando nel 1704 con grandi solennità fu coronata dal Capitolo di S. Pietro di Roma la immagine della Madonna della Tavola fu fatto sbalzare un ricco paliotto di argento, ora nel Museo dell'Opera.

Della prima metà del XVIII sec. forse è il grazioso Reliquiario, ora della Sacra Spina e già un tempo di S. Francesco di Paola, nella chiesa di St. Andrea. È una bella teca cilindrica di cristallo sopra un piede proporzionato ed elegante.

Molti bei candelieri d'argento sbalzato, forse del sec. XVII, ed altri, non brutti, intagliati in legno ma più alla maniera settecentesca, possiede il Duomo; sono datati: « MDCCXLII » quelli di rame che vengono usati nelle suggestive cerimonie della Settimana Santa.

Di due brutti sbalzi in argento, uno del 1616, l'altro del 1781, che si conservano nel Museo dell'Opera ed hanno solo importanza storica e topografica, ho scritto altrove (pag. 27-28).

Grazioso intaglio in legno dorato del sec. XVII è una residenza per il Sacramento che è posseduta dalla Confraternita di S. Domenico. E lavoro pregevole di sciolta e squisita fattura è un reliquiario in ebano già della chiesa della Madonna del Velo (1751) ed ora nella Parrocchia di S. Giovenale.

Al sec. XVII devono pure attribuirsi il bel cofano d'ebano e di avorio in forma di grandiosa facciata di palazzo che si conserva nel Museo dell'Opera, e l'altro, pure di ebano e di simile forma che è posseduto dagli eredi Salvatori. Un quadro di ebano con medaglioni e targhe in argento raffiguranti a rilievo le scene della Passione, eccellente lavoro settecentesco proprietà degli stessi eredi Salvatori, ora è disperso. Ne rimangono le fotografie.

Dei sigilli di questi secoli mette conto di ricordare solo quelli di speciale importanza storica. Di buona forma è quello seicentesco del Collegio Cappelletti, che il Cav. D. Tordi conserva nella sua preziosa raccolta di cose orvietane. Sono posteriori il timbro con lo stemma inquartato della città, che il Comune adoperò fino

al 1860, e il timbro dell'Archivio Segreto del Comune, di proprietà ora del Cav. Tordi, con incisovi solo un quarto dello stemma orvietano: l'oca rampante sulla roccia. Opportunissimo per l'archivio storico questo quarto dello stemma, che era forse il più antico, tanto che un poeta volgare del periodo del dolce stile nuovo, designava Orvieto come « il sasso dell'oca ».

Importante per la storia della formazione dell'attuale stemma inquartato della città è una incisione in legno, che serviva per la stampa ed ora si conserva nell'Archivio Comunale. Essa ha la scritta: « *Le quattro armi della Ill.ma Città di Orvieto* », la data « *1636* » e altre lettere indecifrabili. Ma i quattro quarti dello stemma orvietano: — la Croce rossa in campo bianco o argento dell'antico Comune Popolare, l'Aquila nera in campo rosso dell'antico Comune Nobile Borghese, poi coronata e caricata di rastrello d'oro, il Leone rampante con la spada e le chiavi, e l'Oca vigilante sulla rupe, ambedue in campo rosso come l'Aquila — in questa incisione e nella lapide scolpita con l'atto di ricognizione del Miracolo di Bolsena nella Cappella del Corporale (1629), nelle citate incisioni dei Carrarini e negli stemmi seicenteschi dipinti nel Palazzo Comunale, mostrano variazioni notevoli.

Un nostro poeta dialettale, Emanuele Orsini, commenta ora con un po' di malizia questo stemma cittadino, faticosamente formatosi coi simboli dell'antica grandezza nei secoli della decadenza, ed al presente conservato solo a nostra vergogna:

In quanto all'arme me darài raggione:
come ce l'êmo noe non c'è l'uguale;
la CROCE, che te pare! e tre animale
de quelle che te fonno più impressione.

In prima a tutte, guarda, c'è 'l LIONE,
segno de forza; l'AQUILA RIALE,
pe' dì' che c'êmo incegno naturale;
l'OCA..., p'addimostrà l'upposizione.

Eh! bella, saria bella per davero;
Ma 'n dice più quer che dicìa 'na vorta!
Mo', gnente CROCE: libbero pinsiero;

'l LIONE dorme, chè l'ônno adopiato;
l'AQUILA adè muccita oppure è morta;
ce resta l'OCA... e Orvieto è accutinato.

Quali dovizie di oggetti preziosi e di arredi sacri avessero adunate quei secoli lo dicono gl'inventari del tempo.

Nel Museo dell'Opera, e nella Sagrestia del Duomo sono conservati dei pregevoli paliotti da altare in stoffe preziose ed a finissimi ricami. Alcuni assai belli a ricami ed altri in legno intagliato ne aveva la chiesa dei SS. Apostoli, allora dei Gesuiti ed ora del Seminario.

Si può dire che non c'è chiesa orvietana la quale non possegga ancora belle vesti sacre di questo periodo. Nelle cerimonie e nelle processioni se ne vedono indossare al clero alcune veramente artistiche. Si dice ne sia ricco il Monastero di S. Bernardino.

Alcuni bei merletti di questi tempi, a punto di Genova e a punto di Venezia, appartengono al Museo dell'Opera; ma dopo un furto, che rivelò l'occhio esperto nella scelta, non furono recuperati per intiero (1914).

Come nelle chiese così nelle case orvietane sono conservati ancora alcuni arredi di questi secoli, e gli antiquari sanno di tanto in tanto scovare, qua là, bellissimi tavoli e cassoni e ricche cornici ad intagli.

Vecchi corami dorati ed impressi, residuo dell'antica grandigia, fin dal 1758 marcivano, per la vecchiaia e per l'umidità, sulle pareti della Udienza nel Palazzo Comunale, e nel 1791 si lamentava che lo stesso sconcio si vedesse sulle pareti della Sala del Consiglio. Intervenne alfine il Numero delle Giurisdizioni, nientedimeno! e deliberò di togliere quel marciume e di sostituirvi dei damaschi, « *magari usati* ». Sono forse quelli stessi che tuttora adornano di miserevoli brandelli rossi l'aula consigliare del Comune di Orvieto.

AGGIUNTE E CORREZIONI

(1908-1919)

Pag. 16, *lin.* 4. — Indagini successive mi hanno permesso di stabilire che la forma originaria, verosimilmente etrusca, del nome di Orvieto era « Hurt-vi-Velthe », il cui significato sarebbe « recinto sacro di Velta (= Voltumna) ».

Tito Livio, traducendo dall'etrusco in latino: « Hurt » in « fanum », e « vi-Velte » in « Voltumnae (= Veltumnae) », ha nascosto nelle sue storie la forma originaria del nome di « Our-bi-bentos = Or-be-vetus = Or-vi-eto ».

p. 17, *l.* 3-4. — Sullo scorcio del VI sec. o al principio del VII, se si deve stare alla leggenda, moriva *S. Severo* monaco nella valle *Interocrina* ...

p. 21, *l.* 32. — Pare, al contrario, che il Borgo fosse cinto, al limite SW, dal muraglione che sosteneva l'acquedotto, e, al limite NW, dal muraglione analogo, che fiancheggia la discesa di Santo Manno o delle Concie ed ha un grande portale, nel quale potrebbe riconoscersi una delle porte dei rioni di Surripa. Questa cinta è indicata nei documenti col nome di *cortina civitatis* (1278).

p. 27, *l.* 8. — ... porta la data 1635 ...

p. 30, *l.* 13. — Un'altra fonte era addossata ad una colonna avanti alla chiesa di S. Francesco.

p. 33, *l.* 11. — ... depositi sepolcrali archeolitici e neolitici ...

p. 36, *l.* 37. — Devesi aggiungere che, a ridosso della stessa casa Malvolti, nel 1910, furono eseguiti degli scavi, senza che la Sopraintendenza competente se ne volesse affatto interessare. Vennero messi alla luce un pozzo sacrale incavato nel tufo, con alcuni gradini e tutto cementato, e il pozzo di scarico o favissa di un tempio etrusco, donde vennero estratti frammenti di conche sacrificali, terrecotte decorative a rilievi e dipinte, una targhetta di coccio della più fine arte etrusca d'imitazione argiva con la rappresen-

tazione a rilievo della pace tra due guerrieri sotto la tutela dei rispettivi Indigeti, e la testa d'un simulacro autofono (oracolo) in terracotta. Preziosi materiali archeologici ora dispersi.

Nel 1912 presso Torre S. Severo fu trovato un meraviglioso sarcofago scolpito e dipinto, già illustrato da altri studiosi. Per il mio energico intervento si potè ottenere che venisse deposto nel Museo dell'Opera.

p. 41, *l.* 13. — A questo recinto sacro doveva appartenere l'ara etrusca, che sostiene la mensa dell'altar maggiore in San Lorenzo de Arari e che diede il nome alla chiesa.

p. 43, *l.* 7. — ... promiscuità familiare, sessuale e cronologica ...

p. 46, *l.* 20 — Tra le più importanti opere d'epoca romana devono ascriversi i due teatri, quello di Serancia (= luogo incavato) e quello di Corsica (= luogo delle corse), che i nostri storici cinquecenteschi attribuiscono a Costantino. Fino a questi ultimi tempi non se ne conoscevano traccie di sorta; ma nel 1912, nella piazza di S. Giovanni Evangelista, si scoprì un muro a grossi blocchi di tufo, tratto brevissimo d'una parete costrutta su pianta circolare, e circa lo stesso tempo si rinvennero dei frammenti di epigrafi a lettere capitali che sembrano d'epoca costantiniana. Ora sono murati a lato dell'ingresso entro la stessa chiesa di S. Giovanni. Così almeno il teatro di Serancia pare documentato. Forse Costantino non fece che restaurare i teatri sacri del Fanum Voltumnae, quando nel 313 restituì la libertà agli antichi e nuovi culti. La ricostruzione dei due teatri orvietani dovè essere in correlazione con la costruzione del teatro di Spello, la cui celebre epigrafe può gettar qualche luce sopra l'importante problema.

p. 48, *l.* 28. — Questi capitelli pare debbano tutti attribuirsi al restauro del 1513 (vedi pag. 158). Invece forse appartengono ai bassi tempi due capitelli in basalto, con lo sviluppo magico del fiore tripartito e della palmetta tra le volute (Museo dell'Opera).

p. 49, *l.* 6. — Secondo la tradizione incontrollabile degli storici cinquecenteschi S. Giovenale fu costrutto nel 1004.

p. 51, *l.* 33. — Le stesse arcatelle appaiono sur un fianco della casa Dragoni in via del Duomo, già chiesa di S. Salvatore.

p. 56, *l.* 16. — Uno di questi frammenti, rotto in due pezzi, è murato nell'antica chiesa di St. Angelo de Posterula sur un pilastro della parete orientale. Vi si legge: « *Ro. fieri rogabit temporibus domino Gregorio Papae primo anno XI indictione p.* » (oppure ... *Papa, episcopatus anno XI indictione prima*).

Secondo la prima lettura si riferirebbe all'anno 1073 (Gregorio VII), secondo l'altra all'anno 838 (Gregorio IV).

Un secondo frammento era murato nella torre campanaria dell'Abbazia. Vi è scritto: « *IV anno renobabit* »; ora è conservato nella sagrestia della chiesa dell'Abbazia, dove, in terra, sono murati il terzo frammento, che ha la scritta: « *in confessione* », e il quarto, che dice: « *preoccupemus faciem eius in confessione* ».

Si riferiscono ad una *confessione* o cripta (?) della chiesa dell'Abbazia, costrutta od ornata nell'838 o nel 1073, e restaurata un « IV anno ». Mancando altri frammenti è impossibile stabilire con precisione il significato di tutta l'epigrafe. Le caratteristiche del fregio e quelle epigrafiche permettono di stabilire che è stata scolpita tra la fine del sec. XI e il principio del XII.

La data di uno dei capitelli della parete meridionale chiesa dell'Abbazia, formata di una « M » e di dieci « X » variamente disposti, a mio parere può leggersi: « 1100 ».

p. 58, *l.* 26. — ... (ora distrutto o forse mai portato a compimento) ...

p. 59, *l.* 8. — La porta di St. Andrea fu continuata da a mezzo agli stipiti fino all'arco nel 1480 da un M.° Vito secondo il disegno di un M.° Vetrino. Nella parte gotica dell'interno, più che un doppio transetto si deve riconoscere un principio di trasformazione della chiesa.

p. 63, *l.* 12. — Il Palazzo dei Papi venne costrutto in tre periodi. Nel primo furono innalzate le sole muraglie esterne fino all'altezza dello stacco dell'arco delle finestre di pian terreno, a cortina di tufo piuttosto bassa (cm. 18-20). A que-

sto primo periodo deve riferirsi la notizia incontrollabile degli storici cinquecenteschi che attribuiscono a Benedetto VII quella costruzione (977). Nel secondo (Urbano IV - 1264) vennero innalzati i grossi piloni di pietra e girate le volte del pianterreno, a cortina più alta (cm. 27-30). Nel terzo (1297-1301) fu costrutto il salone con le trifore gotiche e la scala attuale.

p. 63, *l.* 32. — ... *arco della Pesa* ...

p. 71, *l.* 8. — Questo vaso è di dubbia autenticità.

p. 71, *l* 24. — ... e, continuandovi accanto l'attuale Palazzo dei Papi, ...

p 75, *l.* 21. — ... ebbe da Gregorio X i funerali Enrico d'Inghilterra ...

p. 79, *l.* 31. — ... Pure il lodo pronunziato (6 sett. 1290) da Nicola di Trevi ...

p. 84, *l.* 6. — ... (1300: gennaio 26, febbraio 22, marzo 20).

p. 84, *l.* 9. — ... la costruzione del salone del Palazzo dei Papi ...

p. 86, *l.* 36. — ... del Comune a Città di Castello ...

p. 89, *l.* 29. — La costruzione della fortezza orvietana fu diretta dall'orvietano Conte Ugolino di Montemarte, che vi fece le stesse « provvisioni » da lui fatte nel 1355 in quella di Ancona, « la quale fu riputata e di forza e di habitazione nobil cosa fosse in Italia ».

p. 96, *l.* 4. — Altri frammenti di bei sepolcri scolpiti nel sec. XIV sono stati rinvenuti negli ultimi restauri di St. Andrea. La parte anteriore del sepolcro di un Beato Stefano « *Corde de ferro de civitate Temetensi* » del 1300 vi è murata sulla parete meridionale di fianco alla porta della sagrestia.

p. 102, *l.* 17. — ... Dal 1341 al 1345 ...

p. 105, *l.* 10. — La gloria degli Innocenti, in S. Ludovico, non è su tavola ma a tempera su tela; deve trattarsi di un gonfalone, adattato posteriormente a quadro d'altare

p. 105, *l.* 29. — . . nella prima metà del sec. XVI ...

p. 109, *l.* 35. — Tolti gl'intonachi, ultimamente, nella parete della navata settentrionale di St. Andrea apparvero interessanti frammenti di affreschi di questi tempi, tra i quali notevolissima una storia di S. Giuliano.

p. 112, *l.* 10. — ... Tommaso Corsini detto del fico ...

p. 117, *l.* 27. — Questo stemma c'è in un più antico sigillo riprodotto dal Della Valle nella storia del Duomo. Ha la dicitura « *S. Capituli Sce. Marie de Urbiveto* ». Un antichissimo sigillo del Comune, a mandorla, inciso in rame con traccie di doratura, con la scritta « *Urbevetere* » è nella collezione del Cav. Tordi. Ho qualche dubbio della sua autenticità.

p. 118, *l.* 18. — ... dei corali con le poche miniature ...

p. 118, *l.* 29. — Altri leggono: « *Palamidese - Buovo - Amore - Laeie - Monte* ».

p. 126, *l.* 15. Ne rimangono interessanti frammenti marmorei a figure e decorazioni nei magazzini dell'Opera.

p. 127, *l.* 19. — Nella prima metà del sec. XV, quando i Monaldeschi del ramo della Vipera erano potentissimi, fecero costrurre in bel calcare bianco il loro castello della Sala, che domina una stretta vallata e vigila da lontano la città. È uno dei più eleganti e caratteristici fortilizi di quel tempo, specialmente per la sua torre tonda di rifugio, staccata dal corpo della rocca.

La cappellina è adorna di buoni affreschi, tra gli altri l'Adorazione dei Magi nella parete dell'altare, della fine del sec. XV.

p. 129, *l.* 21. — Lo stemma inquartato del Comune vi fu messo forse nel sec. XIX.

p. 138, *l.* 28. — Un bel fregio di questi tempi si vede in una stanza della casa Cicognolo in via degli Orti n. 2. Vi sono degli stemmi e, da un lato, un bel putto con la scritta: « *Liandro nella pueritia chiamato Bactista per letitia* ».

p. 155, *l.* 9. — ... sembrò che gli uomini ...

p. 160, *l.* 36. — Analoghe sono le porte della chiesa di S.ta Maria di Canonica (1526) e di S.ta Cristina di Porano.

p. 161, *l.* 33. — Gli affreschi chiaroscurati della libreria Albèri risentono della maniera del Signorelli, e della stessa maniera è il Crocifisso affrescato nell'altare della parete settentrionale della chiesa di S. Bernardo.

p. 164, *l.* 11. — Allo stesso tempo devono attribuirsi gli affre-

schi della chiesa di S.ta Maria di Canonica, presso Sugano (costrutta nel 1526), e quelle della chiesa di S.ta Cristina presso Porano, dove, intorno alla bella tribuna con la Vergine e il Putto circondati da sette santi e con il Cristo Giudice tra una gloria d'angeli, si svolgono in diciassette piccoli riquadri le scene della vita di Cristo.

p. 167, *l.* 20. — ... nepote di Leone X (1520-1529) ...

p. 167, *l.* 23. — ... il cui fratello Luigi era stato governatore della città (1529-1532). Questi, dopo un breve ...

p. 167, *l.* 26. — ... di Viterbo, nel 1554 ebbe per successore ...

p. 170, *l.* 5 — ... G. B. da Cortona ...

p. 173, *l.* 3 — ... G. B. da Cortona ...

p. 173, *l.* 29. — ... il più semplice, per il Campanile del Duomo ...

p. 175, *l.* 9. — Il ch.mo architetto G. Giovannoni mi dà notizia che il disegno di questo portico, di mano del Sangallo, si conserva nella Galleria degli Uffizi a Firenze.

p. 177, *l.* 11. — Il ch.mo architetto G. Giovannoni mi dà notizia che nella Galleria degli Uffizi di Firenze si trovano varie piante di A. da Sangallo il Giovane e di Aristotile da Sangallo relative a questo palazzo, che pare dovesse sorgere non nel luogo da me indicato, ma nell'isolato adiacente, più a mezzogiorno, nei pressi della chiesa di San Salvatore, ora casa Dragoni, in via del Duomo n. 52.

p. 186, *l.* 34. — Un altro bel pozzo di questi tempi, scolpito in basalto e con gli stemmi dei Gualterio e dei Simoncelli, ora si trova dismesso in un piccolo cortile cinquecentesco del palazzo del Banco di Roma già Gualterio.

p. 193, *l.* 18. — ... Vico o Ludovico di Meo Scalza ...

p. 194, *l.* 31. — A questo periodo devono attribuirsi i due interessantissimi busti scolpiti in marmo bianco, raffiguranti Sforza Monaldeschi della Cervara e Dianira Baglioni sua moglie, tuttora conservati nel palazzo di Torre Alfina.

p. 200, *l.* 15. — È del Nebbia anche la tela con Cristo, la Vergine, S.ta Barbara ed altri santi che sta in S. Francesco nell'altare dei Missini, il quarto dall'ingresso nella parete settentrionale della chiesa.

p. 202, *l.* 2, — Gian Maria Colanti non è mai esistito; è lo stesso

G. M. Colombi, che dipinse la volta di S. Paolo mettendovi sulla parete orientale una targa con la scritta: « AD VOTUM - SORORIS FAUSTINAE MONALDENSIS - JO. MARIA COLUMBVS URBEVETANUS - PINGEBAT - ANNO DNI 1617 ». Il ritratto della Monaldeschi è chiaroscurato di profilo in un medaglione nella volta della finestra sulla parete occidentale della stessa chiesa.

p. 205, *l.* 29. — ... (1561, 1567) ...

p. 206, *l.* 33. — Questo Raffaele era figlio d'Ippolito Scalza.

p. 217, *l.* 12. — Presso la confluenza del Chiani col Paglia, in voc. Ciconìa, Vincenzo Buzio si fece costruire dallo Scalza una casa di campagna, ora in parte interrata per le bonifiche della valle. C'è un bel camino in basalto.

p. 219, *l.* 21. — ... è dello Scalza il disegno del balcone (che riuscì mal collegato alle bugne del portale) e quello di tutto l'ultimo piano all'esterno e sul cortile e del cornicione ...

p. 229, *l.* 8. — ... Un discepolo, l'affezionato Nicodemo, ...

p. 239, *l.* 9, — ... commento alla Bolla del Buon Governo (1637-1656) ...

p. 239, *l.* 14. — ... presso gli eredi ...

p. 246, *l.* 33. — Nel palazzo Marabottini Valenti, ora Tordi, in una delle botteghe sul Corso, vi sono delle lapidi in marmo coi regolamenti di quelle scuole (1794).

p. 262, *l.* 37. — ... nel 1635 Giacomo Cohelli, giurista ...

p. 263, *l.* 5. — ... tratta nel 1635 da quella dei Carrarini.

INDICE TOPOGRAFICO

(I numeri **chiari** *indicano le pagine del testo, i* **neri** *le pagine delle incisioni)*

ACCADEMIE E SOCIETÀ 160, 222, 245, 252, 253, 255, 271.

ACQUEDOTTO MEDIOEVALE o CANNELLATO 2, 3, 28-31, 75, 168, 169, 223, 254, 271.

Botte dell'acqua 28, 31.

Centri di distribuzione 29, 31.

Fontane private 29, 31, 169, 219, 232.

Fontane pubbliche 30-31, 110, 169, 216, 289.

Fontana di Piazza Maggiore 29-30, 64, 87, 168, 169, 174, 183.

Muraglione dell'acquedotto 28-29, 63, 254, 289.

ALBERGHI ANTICHI 14, 163, 185.

ARCHIVI 238, 251, 265.

Apostolico a Cast. St. Angelo (Roma) 239.

Baschi - Mazzanti - Bucciosanti - Gaddi 172, 250, 263.

Capitolare 117, 265.

Cartari - Cohelli - Febei - Piccolomini 235, 240, 250, 263.

Comunale o segreto o storico 62, 102, 117, 239, 240, 250, 254, 263, 271, 287.

Missini - Giberti - Macioti 250.

Opera del Duomo 118, 197, 200, 235, 240, 263, 264, 265.

S. Giovanni 250.

Vaticano (Roma) 250.

Vescovile 18, 250, 265.

BIBLIOTECHE 251.

Cartari - Febei - Piccolomini 212, 216, 250, 251.

Opera del Duomo (comprende: Collez. Bracci e parte della libr. Cartari - Febei - Piccolomini) 262.

Seminario (Albèri, Cohelli, Cappelletti, Gesuiti, Silvestri) 126, 161, 251.

BORGHI DI SURRIPA 8, 10, **11**, 12, 21-22, 30, 32, 70, 289.

CAMPOSANTO (Pisa) 104.

CAVE DI MATERIALI DA COSTRUZIONE 9, 40, 55, 91, 95, 161, 182, 188.

CHIESE (confraternite, conventi, e monasteri).

Abbazia (Casamari) 53.

Abbazia (Fossanova) 61.

Abbazia di S. Nicola di M.te Orvietano (Ficulle) 117.

Abbazia dei SS. Severo e Martirio 12, 17, **51**, **52**, 53, 54, 56, 57, 58, 128, 133, 175, 284. - Affreschi 57, 111. - Altari 46, **50**, **56**. - Campanile 53, 56. - Inscrizioni **56**, 291.

Annunziata 200, **205**, 219, 220, 232.

Annunziata (Monte Rubiaglio) 220.

Calzolai - Confraternita 220.

Consolazione (Todi) 218.

Corpus Domini (Torino) 224.

Crocifisso (Todi) 219.

Crocifisso del Tufo 195, 283.

Disciplinati o frustati - Confraternite 143, 215, 252.

Duomo, Santa Maria, Cattedrale 9, 41, **42**, 44, 45, 49, 50, 58, 61, 71-**81**-**85**, 91, 120, 122, 138, 236-237, 264-265.

Aula Capitolare 133.

Biblioteca o libreria, poi cappelletta 126, 181, 256. - Affreschi 161, 293.

Campanile 88. - Disegni 138. 173, 221, 234, 294.

Cappella del Corporale 72, 88, 123, 221, 231, 258, 264. - Affreschi **11**, 21, 26, 49, 55, 61, 72, 103, 138, 197, 264, 270. - Altare e tabernacolo 94, 220, 248, 260. - Altare del Sepolcro o della Madonna dei Raccomandati 100, 119, 211, 213, 258. - Cancello **116**, 165, - Finestre 258. - Inscrizioni 221, 247, 248, 253. - Lampadario 284, **285**. - Reliquiario 72, 101, 103, **114**, 202, 240, 247-250, 257, 261, 264, 265. - Sepolcri 192, 212, 213, 221, 222, 258. - Statue 276.

Cappella nuova, dell' Assunta, d. Madonna, di S. Brizio 90, 105, 123. - Affreschi 112-113, 126, 133, 134, 137, 141-**151**-**152**-**154**-157, 158, 161, 257, 258, 265, 281-282. - Altare

(prima dell'Assunta poi della Mad. della Tavola) 141, 145, 153, 173, 256, 257, 260, 275-276. - Cancello 165. - Cantoria 256, 257. - Cappellina dei Corpi Santi 142, 146, 153, 230. - Cappellina della Maddalena poi Gualterio 149, 256, 257, 282. - Coro 258. - Finestre 145. - Iscrizioni 150, 151, 282. - Lampadario 284. - Madonna della tavola, di S. Brizio, Maestà della tavola 57, 119, 125, 126, 153, 255, 257, 264, 265, 283. - Sepolcri 149, 257. - Statue 233; (dell'Assunta) 141, 145, 173, 256; (Gruppo della Pietà e suo altare) **227**-231, 256, 262, 265, 283, 285.

Disegni e progetti 138; (d'Arnolfo?) 78; (di fra Bevignate?) 83; di Giovanni d'Uguiccione?) 84; (del Maitani) 85-86, 87, 89, 90, 99, 114, 124, 237; (dello Scalza) 221, 258.

Facciata **24**, 26, 27, 86, 90-94, 124-125, 138, 158-159, 172-173, 193, 220, 236-237, 257, 262, 263, 265. - Bassorilievi 86, 91-**92**, 94, 152, 265, 285; (anteriori al Maitani) 91-92. - Cuspide alta centrale 90, 124-125, 159, 172, 176, 200, 277, 278, 280. - Cuspide alta di destra 103, 124, 200, **201**, 277, 278-279. - Cuspide alta di sinistra 103, 138, 162, 200, 277, 280. - Cuspide bassa centrale 94, 101, 103, 279. - Cuspide bassa di destra o dell'Inferno 103, 277, 279. - Cuspide bassa di sinistra o del Battesimo 94, 101, 103, 162, 200, 278, 279. - Disegni 90, 125, 138; (del Maitani, uno a colori) 78, 85-86, 89, 90, 99, 114, 124, 237. - Edicole a lato e sopra l'occhio 96, 125, 193, 226, 277. - Gradinata e « schiascie » 90, 173. - Guglia alta di destra, o verso l'ospedale 89, 124, 159, 172-173, 176, 257, **259**, 260, 277. - Guglia alta di sinistra, o verso le case di Canonica 89, 124, 158, 172 173, 176, 257, 277. - Guglie minori 26, 89, 124, 193-194, 220, 232, 257, 277. - Loggiato o ballatoio esterno 93. - Mosaici 101, 102, 103, 105, 113, 138, 162, 196, 200, **201**, 254, 263, 265, 278-280. - Occhio o rosa centrale 88, 94, 96, 103, 124, 193, 196. - Porta centrale 86, 123 (Maestà e Angeli) 86, 93, 161. - Porte minori (dell'Inferno a destra, del Battesimo a sinistra) 92, 101, 103, 277. - Scale delle guglie 89. - Simboli degli Evangelisti 86, 93, 161. - Statue 94, 96, 131, 193-194, 208, 225,226, 232, 233, 277. - Tricuspide anteriore al Maitani **85**.

Fiancata merid. o di destra (esterno) 138 - Absidiole 90, 105, 126, 189. - Cornice della nave maggiore 220. - Porta di Pustierla o del Vescovado **67**, 126.

Fiancata settentrionale o di sinistra (esterno) - Absidiole 90, 126, 189. Porta di Canonica 105. - Porta del Corporale o di Vignarco 94, 189.

Fonte Battesimale 95, 125, 223, 260, 276-277.

Navata maggiore **81**, 264. - Acquasantiera 132. - Altari e ornati di stucco 189-190, 196-197, 213, 257. - Ballatoio superiore 264. - Colonne e capitelli 50, 83, 221, 224, 255. - Coro 86, 93, 95, 122, 126, 131, 137, 176, 189. - Disegni 221, 255, 263-264. - Loggiato o ballatoio 93. - Pavimento 176. - Soffitto 176, 178. - Statue 193, 225, **232**, 233, 265, 273, 274, 275, 276. - Tetto 86, 93.

Navata meridionale o di destra - Absidiole e altari di stucco 90, 105, 106, 133, 184, 189, 190, 196-198, 213, 223. - Acquasantiere 233-234, 277. Affreschi 106, 133, 197. - Cancello 116. - Cantoria 95, 214. - Finestre 84, 86, 260. - Porta dell'Inferno 106, 133, 190, 277. - Porta di Pustierla o del Vescovado 190, 233.

Navata settentrionale o di sinistra - Absidiole e altari di stucco 90, 106, 133, 161, 184, 189, 190, 196-198, 208, 213, 223, 256. - Acquasantiere 233, 234. - Affreschi 105, 106, 133, 161, 197. - Cancello 116. - Finestre 84, 86, 260. - Porta del Battesimo 190, 233, 234. - Porta di Canonica 233-234, 239. - Porta del Corporale o di Vignarco 189, 234.

Oratorio della Madonna della tavola 122, 123, 125-126, 255.

Oratorio o cappellina sotto la Cappella del Corporale [S. Rocco] 88, 107.

Oratorio o cappellina sotto la tribuna 88, 107, 176, 183.

Sagrestia 88, 89, 90, 126, 181, 221.

- Affreschi e tele 106, 283. - Armadio 95. - Coro 133. - Scale 89. - Sculture 67, 93, 195, 225-226, 256, 276. - Tesoro del Capitolo 203, 285.
Transetto 84-85. - Affreschi 138, 162. - Altare o cappella dei Magi 105, 127, 158, 159, 166, 171, 173, 179, 190-191. - Altare o cappella della Visitazione 181, 188, **191**-192, 207, 225. - Cantoria 95, 214. - Contrafforti 85, 86, 88, 90. - Edicole ai lati 181, 192, 194, 233. - Inscrizioni 123. - Organo **218**, 232, 252. - Pulpito 94, 256, 275. - Statue 192, 194, 233, 234, 275. - Volte 84-85, 138.
Tribuna o abside **85**, 87-88. - Affreschi **104**, 137-138, 141; (progetti) 198. - Altare maggiore 106, 182, 193, 208, 225, 230, 258, 264. - Balaustra e gradinata 182-183. - Cantoria 95, 214. - Contrafforti 85, 86, 87. - Coro 86, 93, 95, 104, 176, 181, 189, 258, 259. - Finestrone 87, 100, 162. - Porte della sagrestia e della libreria 181. - Scale per scendere nella cripta 176, 183. - Sepolcri 211. - Statue 265, 273-274. - Volte 87, 104, 138.
Duomo (Amelia) 209, 215, 222, 226.
Duomo (Firenze) 78, 196.
Duomo (Messina) 235.
Duomo (Montepulciano) 209.
Duomo (Siena) 86, 87, 101, 182.
Frati Minori (Colonia) 69.
Gesù 110, 223, 267, 268, 276. - Monastero 140, 199, 243.
Madonna del Campione o di Reto Perino 270, 284.
Madonna del Carmine 31, 86. - Affreschi 109, 135, 162, 202. - Altari 222, 223, 266. - Convento 111. - Coro 222. - Sculture 195. - Sepolcri 268.
Madonna della Cava o St. Eligio 30, 31, 266. - Affreschi 109.
Madonna della Fonte 98, 127, 138-139, 262, 266, 272.
Madonna di Loreto o S. Cristoforo 223.
Madonna del Piano 115.
Madonna del Pianto 269.
Madonna di Poggio Vecchio (Allerona) 111.
Madonna di S. Lorenzo delle Vigne 182, 183, 188, 261, 268, 269. - Affreschi 101. - Altari 188, 211, 266. - Cupola 182; (modello) 188-189.
Madonna del Velo 269, 286.
Madonna di Vico (Mondovì) 224.
Mercanti - Confraternita 223.
Mercedari - Convento [vedi: Palazzo Buzi].
Misericordia e S.ta Agnese 209, 267. - Affreschi tavole e tele 163, 164, 198, 267, 281. - Pulpito 275.
Orsanmichele (Firenze) 232.
Parrocchiale (Acquasparta) 216.
Parrocchiale (Baschi) 216
Parrocchiale (Ficulle) 209, 222.
Parrocchiale (Meana) 163-164.
Parrocchiale (Porchiano) 215.
Parrocchiale (Pornello) 203.
Parrocchiale (Sugano) 225.
Penitenza - Confraternita 117.
St. Agostino 59, 61, 101, 223, 268. - Convento 8, 270. - Chiostro 175, 188, 294. - Porta **123**, 124. - Sculture 67.
SS. Andrea e Bartolomeo 13, 21, 45, 46, 47, 48, 49, 52,59, 75, 127, 132, 158, 267, 291. - Affreschi e tele 58, 99, 109, 198, 200, 282, 283, 292. - Altari 215, 226. - Arti minori 117, 286. - Campanile 53, 183, 269. - Porta 59, 291. - Pulpito o ambone 52, 65, **66**. - Sepolcri **77**, 99, 133, 292. - Statue 226, 276. - Transetto (?) 49, 59, 291.
St. Angelo de Posterula 17-18, 21, 30, 51, 88, 223. - Affreschi 139, 163, 198. - Arti minori 141. - Fraternita 88. - Iscrizioni 291. - Sculture 124, 195, 268.
St. Angelo de Surripa 8, 21, 22, 30.
St. Anna 270.
St. Antonio - Altare 127, 138.
SS. App. Filippo e Giacomo 124, 243, 245, 266.
S. Bernardino 10, 76, 234, 267, 268, 275, 276, 288. - Tavole 164.
S. Bernardo 242, 244, 268. - Affreschi e tele 201, 280, 293. - Altari 222.
S. Biagio 21.
S. Biagio (Porano) 111, 202, 203.
S. Carlo Borromeo 223.
S.ta Chiara - Monastero 159, 162.
S. Costanzo 18, 21, 49, 50, 79, 80.
S.ta Cristina (Porano) 293, 294.
S.ta Croce de Crugnolo 115, 273.
S. Diego 202.
S. Domenico 30, 59, 60, 62, 223, 268. - Affreschi, tele e tavole 99, 109, 162, 199, 200, 284. - Altari 215, 268.

- Cappella sepolcrale dei Petrucci 160, 188. - Confraternita 216, 280, 286. - Convento 111, 129, 175. - Monumento del Card. De Braye **76**-77, 79, 231, 268. - Porta di sagrestia 133. - Sculture **66**, **76**. - Sepolcri 192, 221.
S. Domenico (Rieti) 144.
St. Egidio 21, 24.
St. Egidio (Corneto) 105.
S. Faustino de Surripa 11,21,22,29,30.
S. Fortunato (Todi) 87.
S. Francesco 29, 31, 45, 59, **61**, 66, 75, 88, 235, 241, 269, 289. - Affreschi, tele e tavole 98, 100, 109, 162, 200, 283, 294. - Convento 8, 64, 82, 183, 219, 241. - Coro 276. - Sculture 93, 131. - Stucchi 269, 276.
S. Francesco (Bolsena) 215.
S. Francesco (Terni) 124.
S. Giacomo del Borgo 12.
S. Giacomo dell'Ospedale 195, 196.
S. Giorgio - Convento 16.
S. Giovanni dei Disciplinati 223, 269.
S. Giovanni dei Canonici Lateranensi 21, 25, 29, 41, 45, 53, 98, 132, 175, 194, 268, 290. - Convento 175 - Chiostro 175, **177**.
S. Giovannino dei Cavalieri di Malta **62**, 200.
S. Giovenale 21, 30, **49**, 51, **52**, 61, 290. - Affreschi e tavole 57, 68, 98, 99, 100, 101, 107, **108**, 134,136. - Altare 57, 101, 136. - Arti minori 114, 115, 118, 202, 286. - Porta laterale 127. - Sculture 57, 133, 195.
S. Girolamo - Confraternita 163.
S. Giuseppe dei Falegnami 267, 283.
S. Giuseppe e Giacomo degli Scalzi 195, 226, 267.
S. Gregorio de Sualtulo (Settecamini) 11, 28.
S. Ippolito Val di Lago (Bolsena) 80.
S. Leonardo 21, 23, 268.
S. Lorenzo de Arari 21, 49, 81-**82**, 160, 243, 268, 290. - Affreschi e tavole 57, 101, 102, 108, 135. - Altare con ara etrusca 57, 290.
S. Luca (Alfina di Solicchie) 164, 199.
S.ta Lucia 59.
S.ta Lucia dei Canonici 267.
S. Ludovico 29, 270. - Sculture 195, 276. - Tele e tavole 98, **105**, 200, 292.
S. Manno o St Ormanno 30, 289.
S.ta Margherita (Cortona) 145, 146.
S.ta Maria (Canonica) 293, 294.
S.ta Maria de Episcopatu 18, 21, 23, 49, 50, 67, 68, 75, 79.
S.ta Maria dei Servi 59, 61. - Affreschi e tavole 57, 96, **97**, 111, 134, **135**. - Acquasantiera **132**. - Arti minori 140. - Coro 133. - Sculture 133, 195.
S.ta Maria dei Servi (Siena) 96.
S.ta Maria Maddalena 160.
S.ta Maria Maggiore (Roma) 80, 84.
S.ta Maria Novella 161.
S. Martino 21.
S. Matteo de Surripa 11, 12, 21, 22, 29.
S. Michele Arcangelo 112, 115.
S.ta Mustiola 51.
S. Nicola 76.
St. Orsola 220.
S.ta Pace 21, 22.
S. Paolo - Affreschi 99, 162, 201, 295. - Altari 222. - Convento 8, 141.
S. Paolo (Roma) 79.
S. Pietro 200, 215.
S. Pietro (Roma) 157.
S. Pietro in Vetera 29.
S. Pietro in Montorio (Roma) 191.
S. Rocco 160. - Affreschi 162-163.
S. Salvatore 21, 291, 294.
S. Savino 27, 135.
Scalpellini - Confraternita 179.
S. Silvestro 17, 50.
S.to Spirito degli Armeni o dei Petroio (Tamburino) 111.
S.to Stefano 21, 23, 30, 41, 51, 109.
S. Zero [o Sanserio ?] 30, 169.
Trinità - Acquasantiera 132. - Affreschi 110, **136**, **137**, 282. - Convento 129, 175, 188, 269

COLLEZIONI PRIVATE

Attioli 67.
Baschieri 202.
Congregazione di Carità 203.
Gualterio 202
Macioti - Giberti - Missini 200, 202, 272.
Marcioni 71, 283.
Mazzocchi 100.
Numismatica, di S. M. Vittorio Emanuele III 117.
Petrangeli G. 139.
Piccolomini (Cartari, Cohelli, Febei) 198, 251, 274.
Puri (Bolsena) 199.
Salvatori 286.
Saracinelli 202.
Seminario 220.

Tordi 165, 260-261, 286-287, 293.
Travaglini 37.
Urbani Enr. 199.
Valentini Val. 202.
Valentini Wen. 202, 283.
Viti 115.
CUNICOLI E VIE SOTTERRANEE 29, 39, 40.
FANUM VOLTUMNAE (Hurtvi-Velthe, Ourbibentos [Urbs Vetus] Orvieto) 2-3, **5**, 12, 13, 14-16, 17, **24-25**, 26-27, 42, 43, 44, 45, 210, 236, 261-263, 289, 290.
FORTIFICAZIONI 7, 8, 14, 28, 87, 127, 168, 170, 238, 266, 271, 272.
Bastia o fortezza a S. Lorenzo delle Vigne 89.
Castello (Fontainebleau) 253.
Castello (Giove) 68.
Castello (Prodo) 91, 239.
Castello dei Monaldeschi della Cervara (Torre Alfina) - Affreschi 26, 194, 199, 220. - Sculture 294.
Castello dei Monaldeschi della Vipera (Sala) 123, 239, 293.
Castel St. Angelo (Roma) 127, 180, 181, 239, 253.
Rocca (Civitella d'Agliano) 20, 174.
Rocca o fortezza a S. Martino I, 2, 10, 11, 12, 31, 89, 121, 127, 132, 133, 161, 169, 238, 272, 292. - Iscrizioni 272.
Rocca Berula o Sberna 5, 121.
Rocca Ripesena 5, 8, 121.
Rocca Paolina (Perugia) 180.
Rocca di S. Cataldo (Ancona) 292.
FUNICOLARE I, 11, 89.
GALLERIE
delle Carte Geografiche in Vaticano (Roma) 20-21.
Corsini (Roma) 231, 262.
Gabinetto Nazion. delle Stampe (Berlino) 94.
degli Uffizi (Firenze) 176, 177-178, 179, 294.
MAGAZZINI DELL'OPERA - Sculture 212, 223, 256, 293.
MONTE PIO 183, 204, 214, 238, 241, 281.
MONTE FRUMENTARIO 281.
MURAGLIE ETRUSCHE E ROMANE 14, 39, 41, 290.
MUSEI
Archeologico (Firenze) 36.
del Bargello (Firenze) 113, 284.
Britannico (Londra) 94.
Faina 36, **37**, **38**.
Imperiale (Berlino) 95.
Kensington (Londra) 279.
dell'Opera 83. - Affreschi, tele e tavole 44, 68, 98, 99-100, 111-112, 130, 135-136, 138-139, 143, 149, 164, 196-197, 202, 223, 249, 256, 280, 281, 282, 284. - Disegni, bozzetti e modelli 85-86, 89, 94, 125, 173, 189, 190, 198, 202, 214, 218, 221, 232, 234, 255, 260. - Incisioni **25**, 27, 262, 263. - Iscrizioni 16, 41, **42**, 45, 46, **56**, 118, 219-220, 293. - Intagli ed intarsi 95, 118, 214, 266, 286. - Miniature 118, 141. - Mosaici 280. - Oreficerie 27-28, 101, 114, 115, 117, 140-141, 165, 202-203, 286. - Sculture e bronzi **34-35-36**, 45, 46, **50**, **56**, 67, 93-94, 95, 124, 131, 133, 160, 193, 194, 208, 212, 225, 226, 227, **232**, 233, 256, 273-274, 275, 276, 285, 290. - Sigilli e medaglie **78**, 116, 117, 118, 202. - Terrecotte 33, **37**, 41, 45, 140. - Tessuti, ricami, merletti e corami impressi 141, 165-166, 203, 204, 288.
NECROPOLI ETRUSCHE E ROMANE 13, 33-37, 39, 40, 42-44, 45, 70, 290.
Carcere Mamertino (Roma) 42.
Cerveteri 34, 42.
Nesazio 34.
Novilara 34.
Palestrina 34.
Vetulonia 34.
Volumni (Perugia) 43.
OROLOGI
di Maurizio 28, 94. - Iscrizione 94.
della Torre del Moro 27, 116.
OSPEDALI
di S. Giacomo del Borgo 12.
di S.ta Maria 93, 117, 238, 281.
PALAZZI PRIVATI E CASE 2, 3, 7, 19, 24, 26, 53, 54, 55, 65, 68, 69, 112, 131, 166, 180, 184, 188, 206, 221, 247.
Abbaziale, ora Urbani Enr. (Torre S. Severo) 199, 272-273.
Alberici 30.
Aviamonzi, ora Urbani Barbini 186, 188.
Aviamonzi - Montemarte, ora Valentini - Petrangeli - Fiumi 187, 198.
Benetto Bergomense, ora Piccolomini 19.

Benincasa, poi Clementini, poi Conestabile, ora Bennicelli 178.
Benincasa, poi Salvatori, ora Albergo del Cornelio 139.
Bisenzi - Albani, ora Macioti - Giberti 284.
Bonserini, poi Menicucci, ora Muzi 270, 285.
Bonserini - Timei, poi Mancini, ora Stramaccioni 219.
Borromeo (Lago Maggiore) 199.
Bracci – Testasecca 271.
Buzi, ora Viti 129.
Buzi, poi Gualterio, poi Pallucco, ora RR. PP. Mercedari 76, 184, **216-217**.
Buzi, ora Orelli (Ciconìa) 295.
Casini 129.
Cherubini - Crisostomi, ora Piatti 129.
Cicognolo 293.
Cocchi (Bolsena) 215.
Cohelli, poi Collegio Cappelletti - Seminario, poi Marsciano - Pontici, ora Gaetani 244, 281, 284.
Cohelli, poi Febei, poi Lazzarini, ora Cialfi 216.
Collegio Borromeo (Pavia) 199.
Corseri 41.
Crispo [vedi: PALAZZI PUBBLICI, Uffici Finanziari].
Crispo, ora Cozza - Luzi (Bolsena) 180, 181.
Delle Gigliaie, ora... (?) 130.
Della Greca (?), poi Albèri, ora Corsi [detto: il Palazzaccio] 54, 129-130.
Durante, poi Vespi, ora Netti 179.
Edentulo, poi Saracinelli, ora Magoni 187.
Farnese (Roma) 175.
Febei, poi Fantella, ora Baschieri 187, 190.
Febei, poi Piccolomini, ora Cialfi 251, 252, 268, 272.
Filippeschi 19.
Filippeschi, poi Simoncelli, ora G. Petrangeli **53**, 95, **130**-131, 139, 167.
Filippeschi (?), ora Felici 187, 273.
Fontanieri 270.
Frullichini 217.
Gaddi 217.
Gani, poi Vescovado, poi Vescovado vecchio (?), ora Monastero S. Bernardino, ecc. 76.
Gualtèrio, poi Misciattelli, ora Banco di Roma **184**, **217**, 258, 284, 294.
Gualterio, ora Viti (Villa al Crognòlo - Porano) 115, 273.
Guidoni, poi Ferrioli, ora Morichetti **207**, 214.
Jacobòni, ora Faustini 129.
Lattanzi, ora Mostarda 130, 186.
Magalotti, ora Polidori 55, 187.
Malvolti 130, 139.
Mancini, ora Ficarelli **128**, 129.
Mancini, poi Raffaelli, ora Del Sette 129.
Mangrossi, ora Viti 219.
Marabottini, poi Luzi, ora A. Bernardini 185, 271.
Marabottini, poi Misciattelli, ora Cerretti **186**, 188.
Marabottini, poi Missini - Giberti - Macioti, ora Malvolti 36, 289.
Marabottini - Valenti, poi Ignorantelli, ora Tordi 246, 295.
Marsciano [a S. Giovenale] 30.
Medici (?), ora Bìòli 25, 53.
Migliarini (?), poi Palazzi, poi Saracinelli, ora Crespi 112, 217, 270, 284.
Missini, poi Giberti - Macioti 271.
Monaldeschi 19.
Monaldeschi (?), poi Valentini. ora Vogorides 179.
Monaldeschi della Cervara, poi Marsciano di Carnaiola, ora Fondazione Lazzarini 184, **185**, 198, 208, 215, 243.
Montemarte - Dolci, ora Monache di S. Pietro 53.
Olivieri 196.
Orfei, ora Napoleoni 223.
Pandolfi - Alberici, ora Serafini 273.
Petrucci, poi Rubbi, ora Urbani Evandro **160**.
Polidori, poi Saracinelli-Lattanzi, ora Valentini 163, 185.
Pucci - Disegni 176-177, 294.
Ranieri, poi Monaldeschi, poi Sensati, ora Convitto di S. Ludovico 30.
Saracinelli, ora Baiocchini 210.
Scalza, poi Raffaelli, ora Moneta 207, 236.
Scosta (Narni) 210, 211.
Simoncelli, ora Ravizza 198, 219.
Simoncelli - Carvajal, ora Petrangeli - Fiumi 27, 135, 186-**187**, 243.
Taburri, poi Zampi, ora Bernardini 217.
Valentini e Franci 48.

PALAZZI PUBBLICI

Comunale, del Podestà, dei Conser-

vatori, del Magistrato, del Gonfaloniere 19, 23, 48, 58, 64, 87, 102, 127, 129, 159, 174, 181, 182, 212, **213**, 214, 221, 241, 255, 269, 288. - Affreschi e tavole 102, 112, 256, 281, 283. - Cancelleria 183, 281. - Cappella 112, 283. - Disegni 174, 214. - Pozzo 221. - Sculture **46**. - Torre 26, 159.
del Comune (Città di Castello) 86, 292.
dei Consoli (Gubbio) 86.
dell'Opera del Duomo 237, 270, 276, 280. - Iscrizioni 239, 245.
dei Papi, Soliano, Palazzone, Museo dell'Opera 58, 63, 71, **83**, 84, 113, 158, 181, 192, 212, 291-292.
del Popolo, [già Apostolico] del Capitano del Popolo, del Vicario, del Podestà, Teatro della Fenice 24, 53, 63, 127, 222, 241, 243, 271. - Affreschi 101, 110, 135, 271, 281. - Campana 63, 71, 116, 241. - Finestre 53-**54**, 63. - Sculture 133. - Teatro 205, 212, 222, 252, 271. - Torrione 63, 116.
delle Scuole Secondarie, già Clementini, poi Conestabile, poi Bennicelli [detto: del Cornelio], **205**, 207, 208, 210, 211-212, 214, 236. - Fontana 31, 210, 219, 232.
del Tribunale e Uffici Postali, già Della Terza, poi Case del Papa, di S.ta Chiesa, dei Signori Sette, di Antonio da Sangallo, del Governatore alla Torre del Papa, delle Carceri, 28, 31, 159, 160, 174, 183, 216, 219, 252. - Torre **27**, 116.
Uffici Finanziari, già Crispo, poi Marsciano, Monache di S. Bernardino 177-**178**, **179**, 181-182, 188, 210, 219, 295.
di Venezia (Roma) 128, 129.
Vescovado, Papale, Apostolico, del Governatore 18, 30, 51, 54, 63-**64**, 71, 76, 128, 139-140, 157, 168, 183, 271. - Affreschi e tavole 67, 111, 282. Cappelle 58, 111, 271. - Finestre 54, **64**. - Loggia superiore 53. - Scale 52, 157. - Soffitti e volte 64, 140.
PONTI
dell'Adunata o di S.ta Illuminata 4, 174, 183, 223.
d'Albergo la Nona 14.
delle Colonnacce 14.
Giulio o di M.° Janne 4, 84, 158, 183, 254.
del Sole 29, 74.
del Tevere 91, 188.
PORTA DEL MORTO 65.
PORTE DEI BORGHI **II**-12, 21, 289.
« **Camoccii** » 11.
del Fosso 12.
di S. Giacomo 12.
PORTE DELLA CITTÀ
Cassia 11.
Maggiore o della Cava 9, 10, **II**, 12, 21, 67, 98, 110, 127, 168, 266.
Pertusa o Romana II, 21, 30, 168.
Soliana, Postierla o della Rocca 10, 11, 12, 62, 67, 89, 98.
di S.ta Maria 10, 12, 21, 267.
Vivaria o dello Scenditoio 10, 11, 12, 21, 30, 36, 168.
POZZI E CISTERNE 2, 3, 69.
etruschi e romani 29, 39-40, 55.
pubblici 29, 31, 168-169, 271.
della Rocca, detto di S. Patrizio 25, 27, 31, 39-40, 169-**171**-172, 175, 188, 192, 261, 263, 266, 272. - Iscrizioni 172, 272.
QUARTIERI 21-23, 25, 290.
RIONI 8, 11, 21, 22, 24, 29, 30, 98, 185, 186.
RUPI DELLA CITTÀ **I**, 2, 3, 4, **5**, **7-9**, **10**, **II**, 21, 22, 40, 222, 271.
SCUOLE E COLLEGI 187, 211-212, 240-247, 251, 252, 254, 281, 284, 295.
TEATRI
Comunale 28, 160, 197.
Costantiniani 290.
Costantiniano (Spello) 44, 290.
etruschi 44, 290.
della Fenice [vedi: PALAZZI PUBBLICI, palazzo del Popolo].
TEMPII ETRUSCHI E ROMANI 12, 13, 18, 29, 35, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 289.
TERME ROMANE **46**-47.
TORRI 2, 3, 23, 26, **27**, 28, 30, 51, 63, 65, 116, 159, 174, 185, 216.
VIE E PIAZZE 23-26 e passim.
ZECCA 116-117.

DELLO STESSO AUTORE

Di una inscrizione etrusca riprodotta sui frammenti di due oinochoai rinvenuti nella Necropoli di Orvieto. Con 3 illustrazioni (in: MISCELLANEA DI ERUDIZIONE, Vol. I, Fasc. II - PISA 1905).

Orvieto etrusca. Con 16 illustrazioni (in: BOLL. DELLA R. DEPUT. UMBRA DI STORIA PATRIA, Vol. XI, Fasc. I-II - PERUGIA 1905).

Orcagna o Ugolino di Prete Ilario? (in: LA LIBERTÀ - ORVIETO, 7 Gennaio 1906).

Il Mostro Gorgonico degli Etruschi. Con 6 illustrazioni, (in: L'ITALIA MODERNA - ROMA, 8 Gennaio 1906).

La venuta degli Etruschi in Italia, (in: L'ITALIA MODERNA - ROMA, 12 Febbraio 1906).

Da Vulsinii al Fanum Voltumnae nel 357 di Roma, (in: RIVISTA DI ROMA Anno X, Fasc. V - ROMA 1906).

Il vestire delle donne e le feste nuziali nelle leggi di Camerino (Sec. XVI-XVII) (in: L'ITALIA MODERNA - ROMA, 2 Aprile 1906).

Pitture sepolcrali etrusche in Orvieto. - Le tombe dipinte a Settecamini. Con 16 illustrazioni, (in: L'ITALIA MODERNA ILLUSTRATA - ROMA, Giugno 1906).

La passione di Cristo nell'arte d'Ippolito Scalza, (in: IL COMUNE - ORVIETO, 30 Marzo 1907).

Emilio Soldi Colbert e la Lingua Sacra. Con 10 illustrazioni, (in: LA NUOVA PAROLA, Anno VI, Vol. XI, Fasc. IV-V - ROMA 1907).

Tovaglie e mantili di Perugia (Sec. XIII-XVI) *con segni e simboli magici.* Con 7 illustrazioni, (in: AUGUSTA PERUSIA, Vol. II, Fasc. V-VI - PERUGIA, 1907).

Il gran processo di cospirazione reazionaria del 1847-1848 in Roma (Note marginali al ristretto del processo e un indirizzo al Card. Ferretti, Segretario di Stato), (in: CULTURA ITALICA, Vol. I, Fasc. I - ROMA - BOVISIO 1907).

La cronaca del Vescovado Orvietano (1029-1239), scritta dal Vescovo Ranerio - ORVIETO, Marsili, 1907.

Uno sconosciuto architetto del Duomo ed un'antica fontana di Orvieto, (in: IL COMUNE - ORVIETO, 28 Settembre 1907).

L'Arte e il Mistero del mondo, (in: LA NUOVA PAROLA, Anno VII, Volume XII, Fasc. III-IV - ROMA 1908).

Ceramiche medioevali orvietane, (in: La Tribuna - Roma, 1° Ottobre 1909 e L'Unione Liberale - Perugia, 15 Ottobre 1909).

L'anima orvietana nel «Miracolo» di Clarice Tartufari, (in: La Vita Letteraria, Anno VI, Fasc. IX-X - Roma 1909).

De Ficulneis, (in: Il Comune - Orvieto, 30 Ottobre 1909).

La notte di S.ta Lucia del 1449 in Orvieto, (in: L'Unione Liberale - Perugia, 16 Dicembre 1909).

La distrutta fontana di Piazza Maggiore d'Orvieto, (in: Rivista Umbra, Vol. I, Fasc. I - Perugia 1910).

Il palazzo di Tiberio Crispo in Orvieto, architettato da Antonio da Sangallo il Giovane. Con 2 illustrazioni - Orvieto, Marsili, 1910.

XI Settembre MDCCCLX - La Liberazione di Orvieto (in collaborazione con A. Moretti, A. Muzi, A. Ricci). Con 12 illustrazioni e 12 Doc. inediti - Orvieto, Marsili, 1910.

Luca Signorelli nel Duomo d'Orvieto, (in: Boll. d. Ass. Archeol. Romana, Vol. I, Fasc. XII - Roma 1911).

Ex libro Magistri Mechori de Urbeveteri - Orvieto, Maglioni 1912.

Un prezioso sarcofago scoperto ad Orvieto (in: La Tribuna - Roma, 24 Settembre 1912).

L'autoritratto di Benvenuto Cellini nel suo capolavoro. Con 1 illustrazione, (in: La Tribuna - Roma, 24 Ottobre 1912).

L'autoritratto del Cellini dietro il casco del Perseo. Con 1 illustrazione, (in: La Tribuna - Roma, 4 Novembre 1912).

La guerra di Tripoli del 1511 in un diario orvietano dell'epoca. Con 1 illustrazione, (in: Bibliofilia di L. Olschki, Vol. XIV, Disp. IX - Firenze 1913).

A proposito del Fanum Voltumnae, (in: Il Corriere d'Italia - Roma, 25 Marzo 1913).

Il neoclassicismo architettonico in Orvieto e le opere di Virginio Vespignani. Con 14 illustrazioni - Orvieto, Marsili, 1913.

Un Ninfeo presso le Grandi Terme e altri ruderi di fontane in Gortina (Creta). Con 8 illustrazioni, (in: Annuario della R. Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente, Volume I - Bergamo 1914).

Manoscritti inediti e sconosciuti di D. Gaetano Majoli, per la storia del Duomo di Orvieto - Orvieto, Maglioni, 1914.

Per l'arte della ceramica in Orvieto, (in: Ausoniae Hermes, Anno I, Fasc. IV-V - Roma 1914).

COMUNICAZIONI *a varii* CONGRESSI *della* R. DEPUTAZIONE UMBRA *di* STORIA PATRIA, *sunteggiate o citate nel* BOLLETTINO *della stessa* DEPUTAZIONE.

Notizie miscellanee di topografia e d'arte orvietana, (ASSISI, 1906 - Volume XII, Fasc. III).

Di alcuni nuovi studi intorno a monumenti etruschi, (ASSISI, 1906 - Volume XII, Fasc. III).

Restauri nel Palazzo del Popolo di Orvieto, (PERUGIA, 1907 - Vol. XIV, Fasc. I).

L'antica fonte di Piazza Maggiore in Orvieto, (PERUGIA, 1907 - Vol. XIV, Fasc. I).

Il sigillo del Vescovo Francesco, fondatore del Duomo di Orvieto e del Duomo di Firenze, (PERUGIA - Vol. XIV, Fasc. I).

Simbolismo magico-religioso nelle sculture, ceramiche e tessuti umbri, (PERUGIA, 1907, Vol. XIV, Fasc. I).

La famiglia degli Alberici di Orvieto e il suo albero genealogico dal secolo XI, (FOLIGNO, 1908, Vol. XV, Fasc. I-II).

Gli Archivi Comunale, Notarile e dell'Opera del Duomo in Orvieto, (FOLIGNO, 1908 - Vol. XV, Fasc. I-II).

Templi etruschi in Orvieto, (FOLIGNO, 1908 - Vol. XV, Fasc. I-II).

La città, la tribù e le tre razze maledette nelle TAVOLE EUGUBINE, (GUBBIO, 1909 - Vol. XVI, Fasc. I-II).

L'etimologia del nome di Orvieto, (GUBBIO, 1909, Vol. XVI - Fasc. I-II).

Trovamenti archeologici degli anni 1912-1913 in Orvieto e dintorni, (NARNI, 1913 - Vol. XX, Fasc. I).

Notizie inedite di storia dell'arte orvietana raccolte negli anni 1912-1913, (NARNI, 1913 - Vol. XX, Fasc. I).

Di una descrizione del Duomo e della città di Orvieto redatta da D. Gaetano Majoli nel 1828 e nel 1833, inedita e sconosciuta, (NARNI, 1913 - Vol. XX, Fasc. I).

Alcune notizie inedite dei moti e degli assalti repubblicani contro Orvieto negli anni 1799 e 1800, (NARNI, 1913 - Vol. XX, Fasc. I).

Scoperte di oggetti etruschi, (PERUGIA, 1916 - Vol. XXIII, Fasc. I-III).

84-B28632

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00703 0527

PREZZO: LIRE DIECI